LOS HOMBRES de la historia 150

la Historia Universal a través de sus protagonistas

Courbet

Centro Editor de América Latina



Mario De Micheli

LOS HOMBRES *de la historia* 150

Es un hecho innegable que, cuando se analiza una obra de arte, no es posible separarla de la visión y de la concepción que tiene el artista; para individualizar el carácter específico de una obra y, por lo tanto, también su cualidad, necesariamente se debe afrontar el problema en su conjunto, como algo indivisible, denso en conexiones con todos los niveles del obrar práctico, intelectual y creador. Para un artista como Courbet, más que para muchos otros, este método es insustituíble, al menos si se quiere obtener una imagen que no sea mutilada ni parcial. Con la misma naturaleza, franqueza y pasión con que pintaba, Courbet profesaba las ideas progresistas de su tiempo y las transformaba en algo operante y vital. Su arte estuvo en estrecho contacto con la historia; es en el clima de la revolución de 1848 que madura en él la idea de ser un artista de "su" tiempo, al par que maduraban sus ideas políticas y sociales que llevaría a la práctica en el compromiso de toda su vida.

"Trabajó ┌ás bien para ser un hombre que para ser un pintor", quiso hacer una pintura "solamente humana" y libró la batalla del realismo convencido de que el realismo significaba democracia. Y así, pese a los ataques de que fue objeto, mantuvo siempre una posición independiente, tal como lo dice en 1854: "Espero vivir de mi arte durante toda la vida, sin separarme nunca ni un palmo de mis principios, sin haber mentido ni por un instante a mi conciencia y no habiendo hecho nunca ni un pedacito de pintura para satisfacer a nadie". Naturalmente cuando la experiencia de la Comuna en París, participó con entusiasmo en la política: presidente de la Federación de los Artistas, miembro de la Comuna, delegado ante el municipio y ante la Instrucción Pública... Y, como podía esperarse, al caer la Comuna Courbet fue una de las primeras víctimas del terror contrarrevolucionario; arrestado, perseguido, debió exiliarse en Suiza y allí murió el 31 de diciembre de 1877 a los 58 años. (Había nacido en Francia el 10 de junio de 1819).

Conocidas las vicisitudes artísticas y humanas de Courbet, ¿es posible acaso, dividir sus valores, separar de su pintura las ideas y las pasiones de su vida? Courbet intuyó, afrontó y vivió una serie de problemas quemantes, de urgente actualidad que, después de él, debieron plantearse numerosos artistas, al encontrarse en situaciones semejantes o al tener que soportar análogas persecuciones y condenas. No sólo señaló el camino al impresionismo, sino a toda la concepción de un arte independiente, capaz de actuar en la oposición y de defender su propia libertad. Puede afirmarse que la ruptura y la lucha contra la hipocresía o la neutralidad de las corrientes artísticas oficiales, comienza resueltamente con Courbet para continuar hasta las vanguardias contemporáneas. Todo esto es consecuencia de la fuerza y de la persuasión más íntima de su pintura en la que, ideas, sentimientos y propósitos, se resolvieron sin residuos superfluos: una pintura, como se ha dicho, que restituye al hombre y sólo a él su grandeza.

Esta obra fue publicada originalmente en Italia por Compagnia Edizioni Internazionali S.p.A. - Roma Milán.
Director responsable: Pasquale Buccomino
Director editorial: Giorgio Savorelli
Redactores: Mirella Brini, Ido Martelli, Andreina Rossi Monti, Paolo Zucconi.

150. Courbet - El siglo XIX (II).
Este es el sexto fascículo del tomo

Ilustraciones del fascículo Nº 150:
P. Malvisi: p. 181 (1); p. 162 (1); p. 167 (4).
Mercurio, Milán: pp. 146-147 (1); pp. 154-155.
Societá Scala, Florencia: p. 151 (1); tapa.
Los grabados de la p. 157 (1, 2, 3), p. 163 (4) y p. 164 (3) fueron tomados del volumen de Ch. Léger, **Courbet et son temps**, París, 1948.
El Autorretrato de Courbet reproducido en tapa pertenece al Mesdag Museum,

Junín 981 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley
Impreso en Argentina
Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Sebastián de Amorrortu e Hijos S.A., calle Luca 2223, Buenos Aires, en agosto de 1978.
Distribuidores en la República Argentina

Courbet

Mario De Micheli

1819-1836
El 10 de junio, a las tres de la mañana, de Suzanne-Silvie Oudot, esposa de Eléonor-Régis-Jean-Joseph-Stanislas Courbet, nace en Ornans, en el Franco Condado, Jean-Désiré-Gustave. Al día siguiente, se registra el nacimiento en el municipio. Gustave Courbet es el primer hijo de la familia; después de él nacerán cuatro hermanas: Zoé, Zélie, Juliette, Clarisse; esta última morirá joven.
Gustave hace sus primeros estudios en el Colegio de Ornans, dirigido por los abates Oudot y Lemontey. El provecho que obtiene es muy escaso pero en compensación gana todos los años el premio de música, mientras su amigo Promayet obtiene los premios de dibujo. Su carácter rebelde se manifiesta ya a los catorce años cuando se rehusa a hacer la primera comunión. Para persuadirlo, debe intervenir el cardenal de Rohan, obispo de Besançon. De todos modos, inmediatamente después se negará obstinadamente a confesarse y a recibir los otros sacramentos.

1837-1839
Entra en el Colegio Real de Besançon. Tiene dieciocho años y ningún deseo de dedicarse a estudios que no le interesan. Lo único que lo apasiona es el dibujo. El curso es dictado por Charles-Antoine Flajoulot, que sigue un método de lineamientos neoclásicos. Los dibujos de Courbet recuerdan a los de los mejores alumnos de David.

1840-1844
Crece en él el deseo de ir a París para estudiar pintura. Y en efecto, en este año parte para la capital, pero el padre lo inscribe en la Escuela de Derecho. Courbet, sin embargo, no se rinde y algunos meses después comienza a frecuentar una escuela libre de arte, la Academia Suisse, nombre de su fundador, la misma que algunos años más tarde será frecuentada por Pissarro y Cézanne.
En ese período conoce a François Bonvin, que lo acompaña al Louvre y discute con él problemas de pintura. Juntos frecuentan después el *atelier* de un tal Dusprez llamado "Père Lapin", donde se puede pintar y esculpir realmente por seis francos al mes. Estudia y trabaja intensamente. Hace también copias: *La cabeza de caballo*, de Géricault, *Dante y Virgilio*, de Delacroix. En 1844 pinta el *Autorretrato*, más conocido por *El hombre del cinturón de cuero* y también *El hombre herido*. Conoce también al escritor y crítico Max Buchon.

1845
Por primera vez un cuadro suyo es aceptado en el Salón. Se trata del *Guitarrero*. Conoce a Baudelaire y lo aloja en su estudio.

1847-1849
Viaja a Holanda, donde tiene oportunidad de admirar las obras maestras de Rembrandt. Entre tanto ha conocido a los escritores y críticos Castagnary y Francis Wey. Son los años decisivos. En el Salón del 49 se hace presente con *Sobremesa en Ornans* y otro grupo de cuadros. El éxito se festeja en la cervecería Andler-Keller, en la Rue Hautefeuille 24, la misma calle en la que Courbet tiene su estudio y donde, desde hace algún tiempo, se reúne aquel pequeño grupo de literatos y artistas del que surgirá después el movimiento artístico realista: Bonvin, Champfleury, Trapadoux, Wallon. En este mismo año, de regreso a su ciudad natal, pinta el *Entierro en Ornans*.

1850-1851
En diciembre participa en el Salón con el *Entierro*, el *Retorno a la feria* y *Los picapedreros*.

1852
En el Salón de este año está presente con *Las señoritas del pueblo*. El golpe de estado del 2 de diciembre lo sorprende ocupado en la gran tela de los *Bomberos que corren al lugar del incendio*, que quedará inconclusa. Max Buchon es obligado a exiliarse y con él, otros amigos suyos. Courbet se retira a Ornans. En este año estrecha amistad con Pierre-Joseph Proudhon.

1853-1854
Nace Van Gogh.
Pinta *Las bañistas, La hilandera adormecida, Las ahechadoras*. Conoce a Jacques-Louis-Alfred Bruyas, que se convierte en coleccionista de sus cuadros y lo invita a Montpellier. El acontecimiento es recordado en otra obra maestra: *El encuentro*, llamado también *¡Buen día, señor Courbet!*

1855
En la Exposición Universal de Bellas Artes, donde participa con una docena de telas, se le rechazan sus dos obras mayores: el *Entierro en Ornans* y *El estudio*. Reacciona preparando el "Pabellón del realismo".

1856-1857
En el salón de este año expone *Las señoritas de la orilla del Sena*. El crítico Castagnary se convierte en fiel defensor de su obra y en un fiel amigo para toda su vida. Acepta una invitación para trasladarse a Gante y de allí visita Bruselas, Amberes, Brujas, Lovaina, Lieja, Dinant, regresando por Colonia y Estrasburgo. En este período pinta *La roca de Bayardo, La guardiana de cerdos* y una serie de retratos.
En mayo del 57 vuelve a partir para Montpellier, donde termina un grupo de espléndidas marinas; pero para la estación de la caza se reúne con viejos amigos en Ornans. Aquí pinta, en el otoño, *El regreso de la caza*.
Alrededor de este período muere el hijo, fruto de sus relaciones con una joven casada que había posado para él. Éste ha sido quizás el único gran amor de Courbet. El hijo vivía en Dieppe y trabajaba como tallador de marfil. Courbet lo había reconocido cuando la madre enviudó.

1858-1859
Desde setiembre a febrero reside en Francfort, donde asiste y participa de las grandes partidas de caza de ciervos y gamos. Con estos motivos pinta numerosas telas.
Vuelve a París, pero permanece allí poco tiempo. Bien pronto vuelve a partir, en efecto, para Honfleur, donde Baudelaire ha ido a encontrarse con su madre y donde vive Eugène Boudin. Mirando los cuadros de Courbet, éste último exclama: "Sois un serafín: solamente vos conocéis el cielo". Le regala a Baudelaire, con dedicatoria, *El ramo de flores de ástero*.
En otoño está de nuevo en París. El primero de octubre, en su estudio de la calle

Hautefeuille, se celebra la "Fiesta del realismo", de la que participa también Baudelaire y todos los amigos, escritores y pintores. Algunos días después parte para Ornans.

1861-1863

Aparece el libro de Champfleury, *Grandes figuras de ayer y de hoy*, uno de cuyos protagonistas es Courbet, junto con Balzac y Wagner. Expone en el Salón cinco obras entre las cuales está *El combate de los ciervos*. Max Buchon regresa del exilio. Viaja a Bélgica donde su pintura está obteniendo un consenso entusiasta entre los jóvenes. Hacia el fin del verano, funda el "Atelier Courbert", en la Rue Notre-Dame-des Champs 83. La experiencia dura poco tiempo. Courbet acepta la invitación de Etienne Baudry, un propietario de viñedos, y arriba a Saintonge, en el oeste de Francia. También llega Corot y van juntos a pintar. Courbet regresa a París en marzo del año 1863, después de haber pintado numerosos paisajes y un tupido grupo de naturalezas muertas con flores. En este mismo año pinta la famosa tela de inspiración anticlerical, *El regreso de la conferencia*.
Muere Delacroix.

1864-1865

Pinta *Venus y Psiquis*, rechazado en el Salón. El 19 de enero muere Proudhon. Pinta entonces el conocido cuadro *Proudhon y sus hijos*, titulado inicialmente *Proudhon y su familia*. En el primer borrador, en efecto, aparece también la mujer de Proudhon, que en una sucesiva reelaboración desapareció de la tela. En junio aparece —en forma póstuma— el libro que Proudhon ha dedicado a su pintura: *Del principio del arte y de su destino social*.

1866-1867

Zola escribe *Mi Salón*, dedicándolo a *Cézanne*.
Courbet expone en el Salón la *Mujer con el papagallo* y *El refugio de los gamos*. Reside en Deauville, donde pinta una serie de marinas. Participa en la Exposición Universal del 67 al mismo tiempo que prepara una muestra antológica propia.
Mueren Baudelaire e Ingres.

1868-1870

Envía al Salón, *El otoño de un mendigo en Ornans*; al año siguiente presenta *La siesta* y un cuadro de caza; en el 70 expone *La ola*. Es el último Salón en el que participa. Rechaza la Cruz de la Legión de Honor ofrecida por el gobierno. Estalla la guerra con Prusia, Francia es invadida, cae el Imperio de Napoleón III. Con la proclamación de la República, Courbet es nombrado presidente de la Comisión de los artistas y lugarteniente de estado mayor del batallón 45. Se ocupa de la protección de los monumentos y de las obras de arte amenazadas por los cañones prusianos.

1871

Adhiere a la Comuna y promueve la Constitución de la Federación de los Artistas. El 16 de mayo es derribada la Columna Vendôme. En nombre de la Federación, Courbet suprime la Academia y la Escuela de Bellas Artes, junto con las Escuelas de Roma y Atenas. Caída la Comuna, Courbet es arrestado, procesado y condenado. Pasa cerca de siete meses en prisión y debe ser internado en una clínica, casi al terminar la pena, porque su salud es muy precaria. En marzo está libre. Regresa a Ornans, donde ha muerto la madre durante el periódo de su prisión.

1873-1874

En mayo la Asamblea nacional lo inculpa del derribamiento de la Columna Vendôme. Las persecuciones aumentan. Esconde sus cuadros, los envía a Suiza. Finalmente, también él se marcha y llega a Suiza en diligencia. Se establece en Tour-de-Peilz, fracción Vevey, en una vieja casa a orillas del lago. El discípulo Chérubino Pata va a vivir con él. El pintor Auguste Morel, un viejo comunero de Marsella, se establece también con su mujer en la misma casa: todos juntos cuidan a Courbet y lo acompañan. Muere Millet. Primera muestra de los impresionistas en París.

1875-1877

Muere Corot.
Courbet pinta paisajes y recibe amigos. Pero su salud empeora. El diagnóstico de sus males es grave. De París llega el doctor Paul Collin. Toda cura es inútil. Courbet muere el 31 de diciembre de 1877, a los cincuenta y ocho años. Tres días después sus restos se depositan en el cementerio de Tour.

1915

Los restos de Courbet son transportados a Ornans. En el cementerio de Tour-de-Peilz permanece, como recuerdo, esta inscripción: "Aquí reposó desde 1878 hasta 1915 el cuerpo del pintor Gustave Courbet nacido en Ornans el 10 de junio de 1819 – muerto en Tour-de-Peilz el 31 de diciembre de 1877".

1. *Courbet*, Autorretrato, *1852. Londres. Museo Británico.*

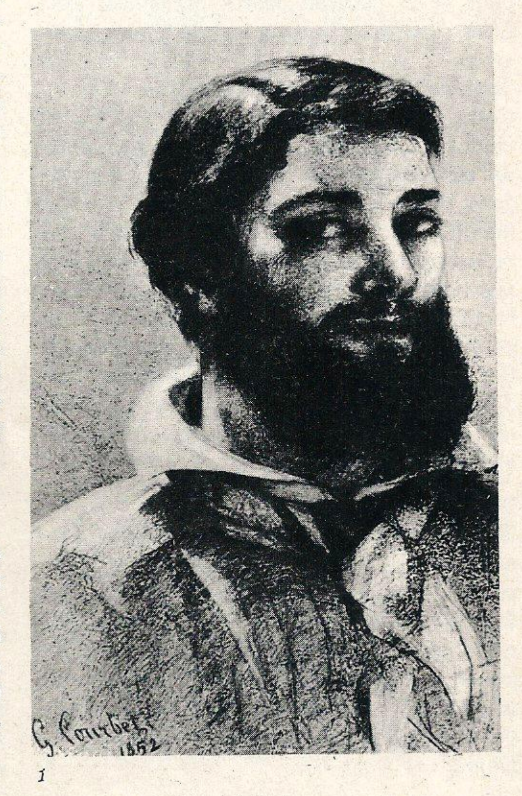
2. Courbet con el perro negro, *1842, detalle. París, Museo del Louvre.*

3. El hombre del cinturón de cuero, *1849. París, Museo del Louvre.*

4. El hombre herido, *1844, detalle. París, Museo del Louvre.*

5. El hombre con la pipa, *1847. Montpellier, Museo Fabre.*

6. El encuentro *o* ¡Buen día, señor Courbet!, *1854, detalle, Montpellier. Museo Favre.*



1



2

4

3

5

6

Courbet y la crítica: acuerdos y desacuerdos

Algún tiempo después de su llegada a París, Émile Zola, que había dejado en Aix-en Provence a su querido amigo de estudios y de empresas juveniles, Paul Cézanne, tuvo oportunidad de ver un grupo de obras de Courbet. Él mismo, ocho años más tarde, contará la sorpresa y la emoción que lo invadieron delante de aquellas telas extraordinarias: "Quedé atónito y no encontraba el más mínimo motivo de risa en esos cuadros tan fuertes y severos, que me habían sido descriptos como monstruosidades. Esperaba caricaturas, una fantasía insensata y grotesca y me encontraba sin embargo delante de una pintura abundante y compacta, de una exactitud y de una franqueza extremas. Los personajes eran verdaderos sin ser vulgares; las carnes, firmes y moduladas al mismo tiempo, vivían potentemente; los fondos aireados daban un sorprendente vigor a las figuras. El color, un poco sordo, tiene una armonía casi dulce, mientras que la justeza de los tonos y el amplio manejo del oficio establecen los planos y hacen que cada detalle adquiera un extremo relieve. Cerrando los ojos, reveo aquellas telas enérgicas, de un solo bloque, construidas con cal y arena, reales como la vida y bellas como la verdad. Courbet es el único pintor de nuestra época; pertenece a la familia de los modeladores de carne y tiene por hermanos —lo quiera o no— al Veronés, a Rembrandt y a Tiziano."

Este juicio de Zola, junto a un elogio críticamente eficaz de su pintura, contiene también una alusión reveladora sobre las leyendas denigrantes que entonces corrían acerca de Courbet y que perdurarían por mucho tiempo. En efecto, desde su primera aparición, Courbet se convirtió en el blanco preferido de los caricaturistas, de los periodistas más en boga, escritores de epigramas, críticos oficiales y de aquellos que no veían soluciones artísticas distintas de las neoclásicas o románticas. Joséphin Péladan, uno de los más ardientes defensores de la "escuela simbolista", todavía en 1864 escribía de Courbet: "Imaginad uno de los *Campesinos* de Balzac que sepa pintar; una especie de animal, pero astuto, que no ve lejos pero que ve justo; un ignorante que no conoce nada de arte y que no ha leído otra cosa que aquellos artículos en los que se habla de él... Con una desenvoltura sin igual, ha cortado, sirviéndose de una expresión convencional, los nudos gordianos que mellan desde hace siglos los escalpelos del análisis y hieren los dedos encantados de la metafísica".

La palabra que turbaba tan profundamente la sensibilidad de Péladan era la palabra "realismo", es decir la palabra que indicaba esa tendencia del arte francés de la que Courbet fue, desde el 48 al 70, el más indomable protagonista.

Pero este juicio parece todavía benévolo si se lo compara con la campaña contra Courbet que acompañó el curso de toda su carrera y que se desencadenó contra su pintura y contra su figura moral, sobre todo en el período que siguió a la derrota de la Comuna de París, de la que Courbet había sido miembro activo y consciente. Barbey d'Aurevilly sentenciaba: "Sería necesario mostrar a toda Francia al ciudadano Courbet encerrado en una jaula de hierro a los pies de la Columna Vendôme. Se lo haría ver cobrando la entrada". Y Alejandro Dumas, hijo, reforzando lo anterior preguntaba con virulencia literaria: "¿Bajo qué cielo, con la ayuda de qué estercolero, de qué mixtura de vino, de cerveza, de moco corrosivo y de flatulenta tumefacción, ha podido desarrollarse esta calabaza sonora y peluda, este vientre estético, encarnación del Yo imbécil e impotente?" Todavía más decidido era el pintor Meissonnier: "Para nosotros es necesario que Courbet esté muerto". Los novelistas Edmond y Jules Goncourt se contentaban con afirmar que en el arte de Courbet no había "nada de nada", mientras Charles Perrier sostenía que el maestro del realismo no era otra cosa que "el Anticristo de la belleza física y moral".

Éstas sin embargo, no fueron las únicas desventuras "críticas" de Courbet. Algunas veces, estas desventuras, que han terminado por crear más de un equívoco en torno a su pintura, han nacido de las formulaciones encomiásticas de sus amigos. En esto, buena parte de culpa la tiene sin duda Proudhon, el elocuente apóstol del socialismo, quien dedicó a Courbet, como él, natural del Franco Condado, su libro *Del principio del arte y de su destino social*. Al leer las partes en las que Proudhon intenta interpretar alguno de los más célebres cuadros de Courbet, es verdaderamente difícil comprender hoy, cómo ha sido posible constreñir el sentido tan explícito y abierto de aquellas obras en la estrechez de una concepción sociológica tan edificante y moralista como era la concepción estética de Proudhon. Por ejemplo, según Proudhon, el desnudo de la *Bañista* es una sátira despiadada de la burguesía y la burguesía misma, vulgar y satisfecha, se identifica con la imagen de este desnudo: "Sí, he aquí a esta burguesía carnosa y rica, deformada por la obesidad y por el lujo, en la que el ideal está sofocado por la molicie y la opulencia, destinada a podrirse en el ocio, cuando no en la disolución de su grasa misma." Y así, ¿en qué se convierten *Las señoritas a la orilla del Sena* en la prosa proudhoniana? "Estas dos mujeres viven del bienestar... Pero el orgullo, el adulterio, el divorcio y el suicidio se ciernen sobre ellas y las acompañan; así, ellas los llevan como dote y es por esto que, al final, aparecen tan horribles". De tal modo, Proudhon transformaba uno de los más espléndidos cuadros de Courbet, totalmente invadido por una profunda emoción terrestre, en una pobre ilustración de censura a las costumbres corruptas y decadentes de la alta burguesía francesa y haciendo esto, aunque por otro camino, reducía a Courbet justamente dentro de los límites en los que trataban de encerrarlo sus más fervorosos adversarios. Naturalmente, con el transcurso del tiempo, la posición crítica con respecto a Courbet ha ido cambiando, pero, sin embargo, no han desaparecido todavía todos los equívocos ni todas las desconfianzas. Es cierto que hoy ya nadie repite los juicios de Dumas hijo o de Charles Perrier, como, por otra parte, ninguno intenta ya las interpretaciones aproximativas y rudimentarias de Proudhon. Pero son bastante corrientes las impostaciones críticas en las que se trata de abolir radicalmente todo lo que Courbet ha sido como hombre de su tiempo, como artista comprometido en una bella y vital batalla artística, como pintor que ha elaborado, en forma quizás elemental, pero sin duda firme y valiente, una poética nueva, anticlásica y antirromántica.

"Courbet —ha escrito hace algunos años un crítico— no fue en realidad más que un pintor, nada más que un pintor de genio". ¿Qué hacer entonces, frente a los complejos problemas que suscita, en relación con su concepción del arte y con su obra, la personalidad íntegra de Courbet? Según el mismo crítico, no existen problemas de esta índole. Basta solamente dejar a Courbet "en sus telas, que constituyen el único pero espléndido título de su gloria". Semejante afirmación crítica se ha convertido en una especie de lugar común en la mayor parte de la literatura referida a Courbet, incluso en la reciente. "Han caído los fines moralistas y sociales, que interesan solamente a la biografía del artista —escribe, por ejemplo, un crítico italiano—, han caído para dejar libre y evidente la *cualidad* de la obra de arte". Como si fuese posible separar la obra de arte de la visión y de la concepción que tiene el artista, como si para individualizar el carácter específico de una obra y por lo tanto, también su *cualidad*, no se debiera necesariamente afrontar el problema en su conjunto, como algo indivisible, denso en conexiones con todos los niveles del obrar práctico, intelectual y creador. Para un artista como Courbet, esta vía o este método, más que para muchos otros, es insustituible. Al menos si se quiere obtener una imagen que no sea mutilada ni parcial.

El hombre Courbet

¿Cuántos retratos suyos nos han dejado críticos y amigos? En 1861, Théophile Silvestre lo describía así: "Courbet es un hombre joven, grande y bello. Su figura tiene algo del tipo asirio. Sus ojos negros, brillantes, delicadamente sombreados por largas y mórbidas cejas, tienen la luz dulce y tranquila de los ojos del antílope. Los bigotes, apenas visibles bajo la nariz levemente aquilina, se funden ligeramente con la barba que forma un dibujo vago, incierto... Nadie puede dirigirle un cumplido sin que él, de la mañana a la noche, lo trate



1. Sobremesa en Ornans, *1849. Lille, Palais des Beaux-Arts.*

inmediatamente a corazón abierto y, si le preguntáis su opinión, no dudará en responderos: "Yo soy courbetiano, eso es todo".

En la época de este retrato, Courbet tenía cuarenta y dos años. En efecto, había nacido en Ornans en 1819. "Este hombre totalmente independiente —escribirá él mismo algunos años más tarde en una nota autobiográfica— que venía de las montañas del Doubs y del Jura, republicano de origen por parte del abuelo materno, continuó la idea revolucionaria de su padre, liberal sentimental del 30, y de su madre, racionalista y republicana católica. Olvidó las ideas y la educación recibidas en la adolescencia para seguir, en 1840, el socialismo de todas las sectas. Llegado a París, fue seguidor de Fourier. Siguió a los discípulos de Cabet y de Pierre Leroux y continuó al mismo tiempo pintando y estudiando filosofía."

Fuerte, cordial, leal, con una vena de franca petulancia, dotado de una cálida e impetuosa elocuencia, siempre listo a encenderse por toda idea de justicia y de progreso: éste es el Courbet de esos años. Ni el tiempo lo cambiará. Su compañero de batallas artísticas y civiles, Max Buchon, crítico y poeta, decía de él: "Lleno de energía como es, probad a invitarlo a cabalgar, cazar, nadar, remar o patinar, al billar o a un buen lecho y veréis cómo sabe hacer honor a la situación". Y Champfleury completa admirablemente la imagen: Courbet es un artista "sin aire aburrido o despreciativa soberbia; estrecha la mano de cualquiera que se acerque, es un gran razonador, poeta y, en ocasiones, cantante, con una capacidad de estómago que hace aturdir a las fuentes, siempre de buen humor, robusto como un Hércules, incapaz de dar un capirotazo a un niño y cuando habla de su arte, es obstinado como un campesino y convencido como un creyente".

Tampoco faltan testimonios de su solidez y de su energía creadora: Castagnary, en su *Manuscrito inédito*, lo recuerda con estas líneas: "Hacia las 3 de la tarde dijo: 'Es necesario trabajar'. Entramos. Yo me senté sobre el diván, él encendió la pipa, se plantó delante del caballete, lanzó algunas palabras con su voz profunda y tomando la espátula y la paleta, se puso a pintar mientras continuaba hablando, riendo y fumando, levantándose cada tanto y retrocediendo uno o dos pasos para ver el efecto de su trabajo. Pintaba con una seguridad maravillosa. Yo seguía el movimiento de su brazo. Las manos eran largas, elegantes, de una rara belleza. Sentía un placer inmenso en verlo trabajar".

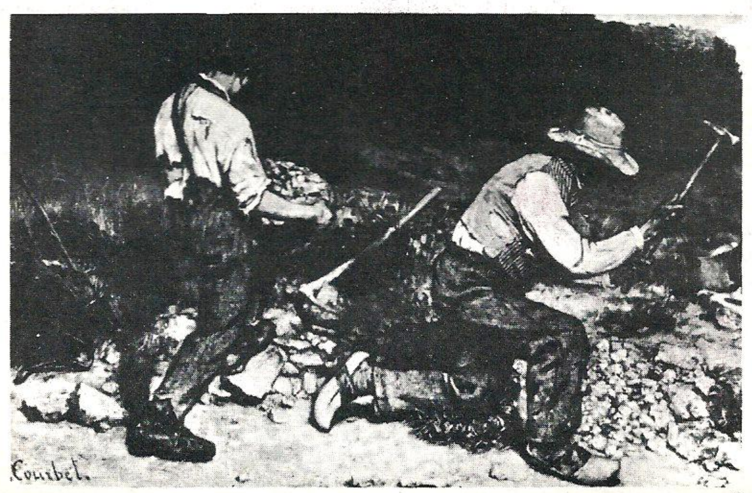
El pintor Otto Scholderer, que se encontraba en Francfort hacia fines de 1858 y al comienzo del año siguiente, es decir, durante el mismo tiempo en que Courbet residió también allí, nos da otra descripción colorida, donde Courbet habla menos, pero en compensación toca la trompeta: "Cuan-



1. Entierro en Ornans, *1849. París, Museo del Louvre.*

2. Picapedreros, *1849. Dresde, Museo.*

1



2



1

1. Las ahechadoras, *1854. Nantes, Museo de Bellas Artes.*

do trabaja se concentra totalmente y no os dirige la palabra, pero le es indiferente que alguno lo mire mientras pinta. No habla mucho pero canta y algunas veces toca la gran trompeta que ha desenterrado de un anticuario".

Con la misma naturaleza, franqueza y pasión, Courbet profesaba las ideas progresistas de su tiempo, ideas que tenían límites y esquemas que hoy son bien evidentes, pero que, en él, se transformaban en algo operante y vital. Sobre muchos aspectos de su formación intelectual influyó su amigo Proudhon, a quien no dudó en llamar su "brújula": "Me ocupo constantemente de la cuestión social y de las filosofías que a ella se refieren, siguiendo en mi camino un camino paralelo al de mi compañero Proudhon". En efecto, Proudhon reforzó sus convicciones socialistas y le proporcionó más de una idea sobre la misión y la libertad del artista. La concepción individualista y anárquica de Proudhon, de origen pequeño burgués, aflora en diversas posiciones y en muchas declaraciones de Courbet. ¿Cómo, por ejemplo, no sentir el eco de un axioma proudhoniano ("No más partidos, no más autoridad: libertad absoluta del hombre y del ciudadano") en muchos párrafos de la carta escrita por Courbet el 25 de diciembre de 1861 a los jóvenes que le pedían que abriera una escuela de pintura? "Yo creo que cada artista debe ser su propio maestro, por lo tanto, no puedo pensar en ser profesor. Yo no puedo enseñar mi arte, ni el arte de una escuela cualquiera porque niego la enseñanza del arte o, en otros términos, pretendo que el arte es individual y que para cada artista no es más que el resultado de su propia inspiración y de sus propios estudios sobre la tradición . . . No pueden existir escuelas, sino pintores." Así sonaba la respuesta a estos jóvenes artistas. Pero está clara la fuerza polémica positiva que había en estos conceptos en confrontación con el academicismo imperante y con la cansadora repetición de los temas neoclásicos y románticos. Es también cierto que para Courbet, la ideología proudhoniana no consistía en un modelo del cual se sentía prisionero. En realidad, de Proudhon, Courbet sentía más que nada la sugestión de ciertas violencias verbales, de cierta vehemencia panfletaria a la que él mismo trataba de acercarse en algunas de sus afirmaciones categóricas. Se ha observado justamente que el encabezamiento que él hizo colocar sobre su papel de cartas: "Gustave Courbet, maestro pintor, sin ideal y sin religión", corresponde bastante bien —en el espíritu— al célebre axioma de Proudhon: "La propiedad es un robo". De todas maneras, en la relación directa con las cosas, las ideas se convertían en sangre e imagen, adquiriendo un vigor auténtico, libre de todo conceptualismo abstracto, reabsorbidas —sobre todo espontáneamente— a través de su viviente presencia en la historia.

Courbet pintor "contemporáneo"

De esto, es decir, de la conexión de su propio arte con la historia, Courbet tenía, por otra parte, una indiscutible conciencia: "Sin la revolución de febrero quizá no se hubiera visto nunca mi pintura", le escribía en octubre del 68 al amigo Castagnary. Se trataba de la revolución de 1848. Y es ésta, justamente, la fecha en la que se hace comenzar el movimiento del realismo en Francia. Pero en realidad el "realismo" del que Courbet fue la encarnación más consecuente y combativa, tenía raíces más lejanas y había madurado dentro de una particular situación histórica, política y cultural. Ya la revolución de 1830 había significado un rudo golpe para las teorías del arte por el arte. "La doctrina del arte por el arte —ha escrito León Rosenthal— había encontrado condiciones más favorables bajo la Restauración. En un tiempo en el que los recuerdos del pasado reciente estaban proscriptos, en el que la realidad inmediata era mediocre, los artistas y los escritores se encerraban fácilmente en su torre de marfil. Sin duda, esta abstención no fue nunca absoluta: Gericault se había liberado de ella para pintar *La balsa de la Medusa*, Delacroix y Ary Scheffer para celebrar las desventuras heroicas de Grecia. Pero habitualmente, los ruidos del exterior no entraban a perturbar la meditación de los silenciosos estudios." Sin duda, son consideraciones y comprobaciones que se corresponden. Fueron las tres gloriosas jornadas de julio, que habían visto unidos a los hombres de pueblo, a los estudiantes y a los pequeño-burgueses de París, las que exaltaron y conmovieron también a los artistas y poetas. Daumier se había revelado como agresivo dibujante y Delacroix había pintado *La libertad guiando al pueblo sobre las barricadas*. Sin embargo, el gobierno de Luis Felipe reveló bien pronto su esencia reaccionaria y mediocre. Los gustos de la nueva burguesía financiera, dueña absoluta de Francia, eran los más chatos que se pueda imaginar. Alexandra Decamps en el "National" del 18 de marzo, observaba: "Las obras de arte de una originalidad demasiado independiente, de una ejecución demasiado atrevida, ofenden la vista de nuestra sociedad burguesa, cuyo estrecho espíritu no puede abarcar ni las vastas concepciones del genio, ni los generosos arranques de amor de la humanidad. La opinión marcha con la vista en la tierra; todo lo que sea demasiado vasto, todo lo que se eleve por encima de ella, se le escapa". El conformismo aumenta rápidamente, las telas conmemorativas de Luis Felipe se multiplican junto a los cuadros religiosos. En 1833, Thiers, en nombre del gobierno, había afirmado: "Por lo que respecta a los cuadros de iglesia, el gobierno ya no los encarga más: se ha perdido el gusto por ellos entre los artistas y éstos, en su mayoría, los rechazan". Ahora, sin embargo, las cosas cambian. El clero recupera su influencia: la burguesía lo necesita para defender y conservar sus privilegios. Así, vuelven a comenzar las comisiones oficiales para cuadros con motivos religiosos. En el Salón de 1837 el número de éstos sobrepasa al de las batallas. Una época de embotamiento y de confusión: éste es el clima que la monarquía de julio trató de crear con su política cultural. Pero las cosas no podían quedar así por mucho tiempo. Los años que precedieron inmediatamente al 48, son años de despertar. La sátira política y de costumbres se convierte en un arma implacable en manos de Cavarni, Charlet, Raffet, Daumier. Stendhal en sus *Memorias de un turista*, escribía en 1837, a propósito del diario satírico "Charivari" en el que colaboraban los mejores dibujantes de París: "para una elección es posible hacer un trabajo de corrupción, regalando cruces y puestos, pero no es posible comprar a las masas: este fue el recurso de los emperadores romanos, ahora cuesta demasiado. Ahora ya no es posible seducirlas con una frase elocuente. Desde que existe el "Charivari", las masas sin dejarse corromper, continúan haciendo sentir su voz." Y en verdad, las "masas", tenían realmente necesidad de hacer sentir su voz. El período de la monarquía burguesa, del 30 al 48, marcó, sin duda, un considerable progreso en Francia en el aspecto del desarrollo económico, pero paralelo a éste, se produjo un empeoramiento de las condiciones de vida del pueblo. Por todas estas razones, las masas populares y la burguesía —pequeña y media— participaron unidas en el movimiento y la revolución del 48. ¿Cómo no se reflejaría esto en la literatura y el arte? Ya hemos dicho que fueron aquellos años los que decidieron el destino de Courbet.

En la misma época, Víctor Hugo escribía: "Ayer, el poeta decía: el público; hoy dice: el pueblo". Y éste era el pensamiento constante de los hombres más vivos y sensibles de la época. "El objetivo del arte es hablar al pueblo y educarlo, haciendo vibrar en él la fibra nacional", escribía Decamps en marzo de 1839. "El arte es un poderoso medio de educación pública . . . se trata de retemplar al arte en un espíritu social y devolverle su fuerza civilizadora", remarcaba Robert en abril de 1841. "No es necesario que el amor de la naturaleza, la poesía y el arte, nos aísle del todo de los hombres y la sociedad", escribía en 1844 Thoré a Th. Rousseau. El 48 dio, por lo tanto, un nuevo golpe a las concepciones antidemocráticas del arte, abriendo con fuerza el camino a la nueva visión realista.

Es en este clima donde se debe ubicar la afirmación de Courbet sobre la relación directa de su arte y la revolución de febrero. Es en esta situación incandescente que madura en él la idea de ser un artista de "su" tiempo, del mismo modo que en esa misma situación, maduraron sus ideas políticas y sociales. Justamente entonces, su amigo y fiel crítico Castagnary comentaba: "En 1848, en el momento en que Pierre Dupont escribía versos sobre las miserias de los trabajadores y George Sand trabajaba en *El pantano del diablo*, era bastante comprensible que un pintor, nacido del pueblo, republicano por costumbre y por educación, eligiese como temas de sus cuadros a los campesinos y a los burgueses entre los cuales había transcurrido su infancia . . . Pintándolos en su tamaño natural y dándoles el vigor y el carácter que hasta entonces habían estado reservados para los héroes, Courbet llevó a cabo una revolución artística". A propósito de su *Picapedreros* de 1849, Courbet mismo cuenta: ". . . Iba al castillo de Saint-Denis a pasear, cerca de Maisières; me detuve a observar a dos hombres que picaban las piedras sobre el camino. Es difícil toparse con una mayor expresión de miseria. ¡Ay de mí! En esta condición así se comienza y así se termina . . . Sí, señor Peisse, es necesario dar un contenido popular al arte: desde hace demasiado tiempo los pintores contemporáneos míos hacen arte amanerado, tomado de los cartones". Y a Ideville que le preguntaba si con esta tela trataba de manifestar una protesta social mientras que a él le parecía que los personajes del cuadro suscitarían solamente piedad en aquellos que lo mirasen, Courbet repondía: "pero esta piedad es el resultado de una injusticia y es por eso que yo, sin quererlo y pintando sólo lo que visto, he levantado lo que *ellos* llaman la cuestión social".

Pero el pensamiento de Courbet se irá precisando cada vez más: "El pueblo goza de mis simpatías —le escribe a Francis Wey en 1850— debo dirigirme a él directamente, pedirle mi saber y que me haga vivir". Y algunos años después: "Para ayudar a un movimiento artístico, es necesario dar curso libre al genio popular". Tampoco estas convicciones permanecieron en un plano abstracto: lo demuestra la exposición que abre, durante una huelga, para ayudar a las mujeres de Creusot; y lo demostrarán otros numerosos gestos y el compromiso de toda su vida.

Por estas razones, Courbet "partió como una bomba" —son sus propias palabras— a través de las tendencias artísticas de su tiempo, del romanticismo, al clasicismo y las varias teorías del arte por el arte. "Trabajó más bien para ser un hombre que para ser un pintor", quiso hacer una pintura "solamente humana" y libró la batalla del realismo, convencido de que el realismo significaba democracia. "Se me exige una profesión de fe —escribe a Vallès en los días de la Comuna—. Después de treinta años de vida pública revolucionaria y socialista, ¿no he sabido, por lo tanto, hacer comprender mis ideas? Me someto, pues, a esta exigencia, ya que el lenguaje de la pintura no es familiar a todos . . . Renegando del ideal falso y convencional, en 1848 levanté la bandera del realismo, la única capaz de colocar al arte al servicio del hombre. Y es

por esto que, lógicamente, he luchado contra todas las formas de gobiernos autoritarios y de derecho divino, deseando que el hombre se gobierne a sí mismo según sus necesidades, para su provecho directo y de acuerdo con su propia concepción".

El modo en que —en un breve lapso— fueron abolidas y atropelladas las conquistas de la revolución del 48 por Luis Napoleón, había terminado por derrumbar muchas ilusiones. Las concepciones místicas o metafísicas se habían debilitado. Nacía el socialismo científico; el espíritu de la ciencia se difundía en todas las disciplinas, los progresos de la técnica estaban transformando la vida. Y también de todo esto se alimenta el gran realismo del siglo XIX francés, al menos como impulso para enfrentar directamente la realidad, sin la mediación de fantasías literarias o de fórmulas *a priori*. Las premisas formales se deben buscar, sobre todo, entre los pintores españoles y holandeses: Zurbarán, Ribera, Velázquez, Goya, Franz Hals, Rembrandt. El museo español, abierto en París en enero de 1838, junto con la colección privada del mariscal Soult, viejo saqueador de iglesias españolas, tuvieron una gran influencia formativa sobre Courbet. Premisas más cercanas en el tiempo se pueden encontrar en el inglés Constable y, en Francia, también en ciertos retratos de David, del primer Ingres y en más de una tela de Géricault y del mismo Delacroix. Incluso, también, por lo tanto, entre los odiados neoclásicos y los románticos. En el realismo confluyen de este modo los resultados más vivos de la "escuela de Barbizon", de Corot específicamente, por el que Courbet sentía gran estima y junto al cual había salido más de una vez a pintar al campo, durante sus estadías en La Rochelle y en Louveciennes. El realismo, sin embargo, utilizaba esas premisas imprimiéndoles una dirección diversa o marcando el acento sobre valores particulares. Su regla fundamental es su relación directa con todos los aspectos de la vida cotidiana. Queriendo hacer un elogio preciso de Courbet, Castagnary dirá que ya a los veinticinco años "no existían más intermediarios entre las cosas y él". Por lo tanto, se desecha la mitología, el cuadro histórico, el exotismo, los cánones convencionales de la belleza. A esta poética —siguiendo cada uno sus propias inclinaciones e ideas— fueron fieles, junto a Courbet, los otros dos grandes maestros de la tendencia realista francesa: Millet y Daumier.

Millet decía: "Es preciso utilizar lo que es banal en la expresión de lo sublime". Es cierto que sus campesinos, empeñados en los más duros trabajos del campo, tienen una fuerza y una majestad rica de significados. Pero Courbet fue, sin lugar a dudas, más radical. Si en Millet, a pesar de la potencia de ciertos personajes, a pesar de la rusticidad, todavía se mantiene en los gestos algo bíblico y ritual, en Courbet nada de esto es perceptible. Odiaba todo lo que se expresara vagamente, que pudiese aparecer, de cualquier modo, "poético": sus sujetos y su modo de representarlos estaban hechos a propósito para contrariar los gustos de la burguesía del Imperio, su pintura era verdaderamente un arte de ruptura, laico, actual y desprejuiciado. Cuando en 1849 Ingres vio la *Sobremesa en Ornans* —de acuerdo con lo que cuenta Francis Wey—, exclamó: "¿Cómo puede suceder que la naturaleza dañe con sus propias manos sus más bellas creaciones? La naturaleza ha dotado a este joven de sus dones más raros. Nacido con las cualidades que tantos otros adquieren bien raramente, él las posee ya maduras en su primer golpe de pincel; este preludio lanza, con el aire de una bravata, una obra magistral sobre las cumbres más difíciles; el resto, que es el arte, se le escapa absolutamente. Habiendo recibido tanto, no ha sabido donar nada de sí. ¡Qué valores perdidos! ¡Qué dones sacrificados! Se trata de algo notable y desolador al mismo tiempo. Nada como composición, nada como dibujo, solamente exageración y casi parodia. Este jovencito es un *ojo*. Él ve, en una percepción bien clara, en una armonía cuya tonalidad es convencional, realidades tan homogéneas entre sí, que improvisa una naturaleza más enérgica en la apariencia que en la realidad misma y sin embargo, lo que aparece como talento del artista es de una perfecta nulidad. ¡Ese otro revolucionario será un ejemplo desastroso!" Tampoco será distinto el juicio de Delacroix, en su *Journal*, con fecha 15 de abril de 1853, hablando de las *Bañistas*: "¡He quedado estupefacto por el vigor y la plasticidad de su cuadro! ¡Qué tema! La vulgaridad de las formas no sería nada: lo abominable es la vulgaridad y la inutilidad del pensamiento . . . ¿Qué pretenden estas dos figuras? Una burguesa gorda, vista de espaldas y totalmente desnuda, sólo un trozo de tela negligentemente pintado, que le cubre las nalgas por lo bajo, sale de un pequeño espejo de agua que parece tener apenas la profundidad de un baño de pies. Esta mujer hace un gesto que no significa nada, mientras otra figura, la de una posible sirvienta, sentada en tierra, intenta colocarse un zapato . . . Entre las dos figuras hay un intercambio de pensamientos que no se puede entender.

El paisaje es de una energía extraordinaria, pero Courbet no ha hecho otra cosa que reproducir en grande, un estudio . . . Resultado: las figuras han sido colocadas dentro, sin ninguna relación con lo que las circunda".

Aunque formulados desde un punto de vista antirrealista, estos juicios hacen justicia a todo el clamor malévolo que Courbet provocó con su primera aparición. El Salón del 49, marcó, por tanto, su prepotente "entrada" en la escena del arte francés. Ingres, en el fondo, veía exactamente y captaba claramente, si bien desde un ángulo negativo, las características de la pintura de Courbet: una pintura concreta, toda evidencia, privada del "idealismo" a la moda y de las "elegancias" gratuitas. Courbet es un *ojo*. En el fondo, esto es lo que él mismo gustaba decir de sí: "Pinto sólo lo que veo". Y cuando busca una formulación más completa no hace otra cosa que amplificar un poco esta enunciación: "Opino que la pintura es un arte esencialmente concreto que puede consistir solamente en la representación de las cosas reales y existentes. Es un lenguaje absolutamente físico que tiene por palabras todos los objetos visibles; un objeto abstracto, invisible, que no existe, no está dentro del dominio de la pintura. En el arte, la imaginación consiste en saber hallar la expresión más completa de una cosa existente, no en suponerla o en crearla. Lo bello está en la naturaleza y se lo encuentra en la realidad bajo las formas más variadas. Así como se lo descubre en ella, pertenece al arte o más bien al artista que sabe verlo. Como lo bello es real y visible, tiene en sí mismo su expresión artística. Pero nuestras destrezas figurativas no tienen el derecho de deformar esta expresión. No podemos modificarla sino a riesgo de desnaturalizarla y por tanto, de debilitarla. Lo bello que se da en la naturaleza es superior a todas las convenciones del artista. Lo bello, como la verdad, está ligado al tiempo en que se vive y al individuo que está en condiciones de percibirlo. La expresión de lo bello está en relación directa con la fuerza de percepción adquirida por el artista." Esta declaración del 61 puede relacionarse con la referida por Théophile Silvestre en el mismo año: "Amo las cosas por lo que son y a cada una de ellas la vuelvo en provecho mío. ¿Por qué debería tratar de descubrir en el mundo lo que no existe y de reformar con esfuerzos imaginativos lo que en él se encuentra? Yo reconozco a cada ser su función natural y en mis cuadros le doy un justo significado. Yo hago pensar incluso a las piedras".

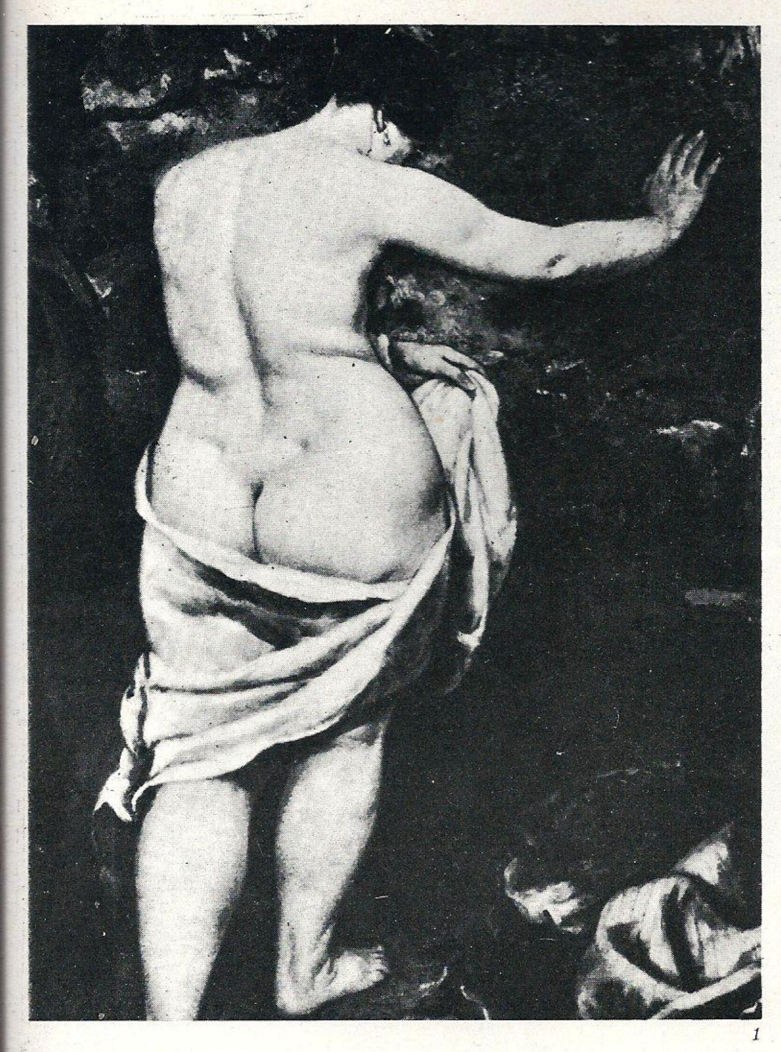
El realismo de Courbet

Vemos entonces, de qué elementos está conformado el realismo de Courbet. Lo que él llama "fuerza de percepción" no es otra cosa que la capacidad de conocimiento poético de la realidad, una fuerza que reconoce una verdad insustituible en la objetividad del mundo real. Son las piedras las que piensan, no el artista el que las sustituye con arbitrarias fantasías literarias. Todo radica en captar el "pensamiento" de las piedras. Pero es justamente esto lo que Courbet sabe "percibir" y por lo tanto expresar. La sustancia de su realismo está allí, como también allí —en este nuevo modo "profano" de concebir el arte— reside su verdadera virtud revolucionaria: en una poesía sin trascendencias, sin resonancias místicas, sin alusiones a "lo demás". En efecto, en Courbert hay siempre la más estrecha identidad entre el objeto representado y su significado expresivo. Para él la verdad del



1. Las señoritas a la orilla del Sena, *1856. París, Petit Palais.*

1





1. Las bañistas, *1856, detalle.* *Montpellier, Museo Fabre.*

2. El festín, *1856, detalle.* *Boston, Museum of Fine Arts.*

En las páginas 154 y 155: El estudio *1855. París, Museo del Louvre.*

objeto está en el mismo objeto, no en otra parte, como para los románticos o para los simbolistas. Pero para realizar una pintura tal, que no cede a ninguna divagación, a ninguna sugestión, a ninguna "coquetería", era necesaria una "capacidad" especial; esa capacidad que se intuye en las descripciones de los amigos ya mencionadas y que Baudelaire, hablando de él, llama "solidez positiva", "salvaje y paciente voluntad", "amoroso cinismo".

Cuando se nos enfrenta con las telas de Courbet, podemos comprender plenamente el sentido de estas expresiones de Baudelaire. Courbet es "simple", macizo, firme. Su pintura es neta y consistente. Está construida a menudo con un color aplicado a golpes de espátula para lograr mayor solidez, para definir mejor el espesor de las cosas y de los personajes. Modelando sus imágenes, no se perdía en virtuosismos, pero les daba aliento y grandeza sin dilatar su fisonomía. Su mano poseía un vigor "elemental", cuando trataba la pasta cromática sobre la tela, cuando daba forma a sus densos y firmes desnudos femeninos, cuando concentraba nubes de temporal en el cielo, cuando levantaba olas o creaba árboles o rocas. Una profunda atmósfera palpita, calma y segura, en las imágenes de sus cuadros. Sus "tierras", siena, sombra tostada, sus verdes fríos, los rojos densos, los ocres, los blancos, alcanzan una fusión en la que el paisaje vive "naturalmente", repleto de aire, de luz y de sombra, húmedo o seco, rocoso o denso de vegetación, frío, acuoso y cubierto de musgo o cálido y dorado.

Uno de los primeros en subrayar el valor alusivo del color en la pintura de Courbet, fue Van Gogh: "Un retrato de Courbet es de un valor más alto; es enérgico, libre, pintado con toda la gama de los bellos tonos profundos, de rojos-terrosos, dorados, violentos, enfriados en la sombra con el negro... Es más bello que el retrato de cualquier otro, que hubiera imitado el color del rostro con una horrenda *exactitud*". Y justamente, considerando los retratos de Courbet, Van Gogh enuncia en 1884, aquel pensamiento que constituye un punto vital de su poética: "El color expresa algo por sí mismo". Es importante remarcar este aspecto del arte de Courbet para que no se piense que su "ojo" no veía más allá de las primeras apariencias. Al contrario, el "ojo" de Courbet, cuando se posaba sobre los objetos, les hacía un reconocimiento completo, captaba cada uno de sus sentidos más ocultos, justamente por el hecho de que para él, lo "externo" y lo "interno" coincidían. Así, su "conocimiento pictórico" de la realidad no tenía nada de periférico o de aproximativo. Se daba ya en él esa curiosidad, esa preocupación por lo "verdadero" —no interferida por superposiciones literarias— que será propia de los impresionistas y de Cézanne en particular. Cuenta Castagnary: "Mirad —me dijo Cour-

bet sobre el camino de Nantes— ¡qué azul es la sombra de la nieve! Esto es lo que no saben hacer aquellos que pintan la nieve encerrados en su habitación". ¿No está ya indicada, en esta observación, la "regla" fundamental de los impresionistas?

Las obras maestras

Courbet pintó sus obras maestras de 1848 a 1870. El "giro" del 48 se produce después de una experiencia en la que algunas sugestiones neoclásicas —como en la *Hamaca* del 44– se fundieron y se resolvieron en más vivas sugestiones románticas, como en el *Courbet con el perro negro* del 42, en el *Autorretrato*, llamado también *El hombre del cinturón de cuero*, y en *El hombre herido* del 44, hasta llegar al tan famoso *Hombre con pipa* todavía un autorretrato, del 47.
Ya en estas últimas obras se podía ver de qué naturaleza particular era su vena romántica. En efecto, bajo las formas románticas, ya primaba el verdadero temperamento de Courbet, su inspiración objetiva, en contraste con una pintura de exaltación de sentimientos. Pero es la gran obra del 48 *Sobremesa en Ornans* la que lo afirma plenamente en la nueva tendencia. El cuadro fue expuesto en el Salón del año siguiente, donde Delacroix presentaba *Las mujeres de Argelia, Otelo y Desdémona* y *El árabe sirio y su caballo*. No podía pasar inadvertido. Delacroix quedó asombrado al ver el cuadro: "He aquí un innovador —exclamó—, un revolucionario fuera de lo común, sin precedentes. ¡Un desconocido!" Por otra parte, sabemos que Ingres no quedó menos impresionado delante del mismo. Era necesario retroceder hasta Le Nain, en la tradición francesa, para encontrar algo que se le aproximase. Pero en la tela de Courbet no había absolutamente nada que hiciera pensar en una escena de ese género. En la vasta cocina de Courbet, en Ornans, donde de recién se ha terminado de comer, el amigo Promayet, a la derecha, toca el violín; a la izquierda, el padre de Courbet se ha adormecido, mientras en el centro, de espalda, Adolphe Maret enciende la pipa. Solamente Courbet, al otro lado de la mesa, con la cabeza apoyada en la mano, escucha la música. Se puede comprender perfectamente por qué la obra asombró a los neoclásicos y a los románticos: ninguna "composición", ninguna "idea", ningún "significado", solamente cuatro personajes fijados en poses vulgares y casuales en un ambiente desordenado y banal. Pero estos personajes, pintados en tamaño natural, ocupan la tela con una presencia bien concreta, con un peso y una dimensión que dan a la circunstancia cotidiana un valor épico no menos auténtico. Estos cuatro personajes son el precedente inmediato de los *Jugadores de cartas* de Cézanne. Además, toda una serie de consideraciones de Cézanne parecen haber tenido origen en una meditación sobre algunos cuadros de Courbet similares a *Sobremesa*. "Mi método es el odio por la imagen fantástica, es realismo, pero un realismo, entendedme bien, lleno de grandeza, del heroísmo de lo real". Y justamente en este sentido deben interpretarse la *Sobremesa en Ornans* y las otras obras maestras de Courbet. No es exacto que en estos cuadros no hubiera una "composición" ni un "significado": lo que había era una concepción diferente. La solemnidad de los personajes no tiene nada de pose, sino que se adapta perfectamente al valor elemental de los gestos, con una conciencia no abstracta, no elocuente, del hombre y de su existencia entre las cosas.

Todo esto aparece con mayor evidencia en la gran tela que Courbet pintó al año siguiente: *Entierro en Ornans*, una tela de seis metros y medio de base por tres metros de alto, que fue expuesta, junto a *Los picapedreros* y *Los campesinos de Flagey de retorno de la feria*, en el Salón 1850-51. La obra tiene un desarrollo horizontal de extrema simplicidad y está ejecutada con general entonación de recogimiento. Es toda una aldea que está representada aquí y cada personaje es un retrato, desde el síndico al párroco, desde el sacristán a los que llevan el féretro, desde los burgueses hasta los campesinos, de las mujeres a los niños. Están las hermanas y la madre de Courbet, está el sobrino de Proudhon, están dos viejos vestidos a la moda jacobina, está Cassard, el sepulturero de Ornans: cincuenta personajes, una comunidad entera, reunida en torno a la fosa, a la espera de que descienda el féretro. Atrás, sobre el fondo, las cretas de Ornans y el cielo lóbrego cubierto de nubes. A la izquierda, una luz más viva ilumina el paso del féretro, las túnicas de los acólitos, la capa del sacerdote y parece rebotar del otro lado, sobre las cofias blancas de las beatas, sobre el pelaje del perro en primer plano. Es un cuadro de una robusta expresión coral, de una contenida intensidad, privada de toda violencia expresiva.

Éstos eran los héroes de Courbet: los buenos burgueses, los campesinos, los artesanos, la gente que él encontraba en la calle o en el campo. De manera similar fueron concebidos *Los campesinos de Flagey de retorno de la feria* y *Los picapedreros*, una de sus más significativas obras, ahora en el Museo de Dresde y que fuera destruida durante la última guerra. La reacción general de la crítica y del público frente a estos cuadros fue todavía más negativa que la del año anterior, frente a la *Sobremesa*. Sólo pocos amigos las sostenían. En los años siguientes tampoco cambiarían las cosas. Se acercaba la Exposición Universal de 1855 y Courbet se preparaba para participar con otra obra de grandes proporciones: *El estudio*. Pero algo poco claro se estaba tramando contra él. El conde Nieuwerkerke, director general de los museos imperiales, hubiera querido doblegar la oposición de Courbet, obteniendo de él por lo menos una posición neutral; en retribución haría que se aceptase en la Exposición el gran cuadro que él —como ya se sabía— tenía intención de presentar. Para consumar tal compromiso, Nieuwerkerke se adelantó a invitar al "rebelde" a su mesa. Y el almuerzo se llevó a cabo, pero se convirtió en una derrota para el conde de Nieuwerkerke. Cuando le propuso, como condición para la aceptación del cuadro, la presentación de un boceto que se sometería al juicio de una doble comisión, elegida por él y por el mismo Courbet, escuchó una respuesta absolutamente insólita para sus oídos: "Le respondí inmediatamente —cuenta Courbet— que no comprendía nada de lo que me había dicho, antes que nada, porque afirmaba ser el gobierno, y yo no me sentía para nada comprendido en tal gobierno y que yo también era un gobierno y que dudaba de que pudiese aceptar cualquier cosa que su gobierno hiciera por el mío... Continué diciéndole que yo era el único juez de mi pintura; que yo no era solamente un pintor, sino un hombre que pintaba no para hacer arte por el arte, sino para conquistar mi libertad intelectual". Estas y otras cosas le dijo Courbet al conde Nieuwerkerke. Es difícil establecer si la narración es exacta en todas las frases o si no se mezcla también una parte de la espontánea petulancia de Courbet; queda sin embargo, el hecho de que el gran cuadro fue rechazado por el jurado de la Exposición, que rechazó también el *Entierro*.

El pabellón del realismo

El palacio de la exposición Universal de Bellas Artes, construido sobre el proyecto del arquitecto Lefuel en los Campos Elíseos, acogía a las distintas naciones participantes, reservando, naturalmente, a los artistas franceses el espacio más amplio. Una galería había sido asignada a Ingres, otra a Delacroix, una tercera a Horace Vernet; en el gran salón cuadrado, centro de la exposición, se podían ver: *Los romanos de la decadencia*, de Couture; *El cuerpo de Santa Cecilia llevado a las catacumbas*, de Bouguerau; *La apelación de los condenados a muerte bajo el Terror*, de Ch. Muller; se exhibían ambién las esculturas de Pollet, Barrias, Frémiet, Jacquemart y otros más. Courbet figuraba en la exposición con diez obras, entre las que se encontraban *El hombre con la pipa*, *Los picapedreros*, *Las señoritas del pueblo*, *Las ahechadoras*, *Una dama española*, *El peñasco de las diez horas*, *El encuentro*, más conocido con el título de *¡Buen día, señor Courbet!* Era ya una presencia bastante importante. *El encuentro*, ejecutado en 1854, constituía una novedad. Courbet lo había pintado con colores más claros que los habituales, bajo la emoción de la luz meridional de Montpellier, adonde lo había invitado su amigo, el coleccionista Jacques-Louis-Alfred Bruyas. El cuadro representa justamente, a Bruyas con su fiel servidor Calas, yendo a recibir



a Courbet en el camino de Sète. Pero, si bien la presencia de diez cuadros en la Exposición era ya un signo de su fuerza creciente, el rechazo de sus dos grandes obras no era un hecho que Courbet pudiera aceptar pasivamente. Fue así como nació el famoso "Pabellón del Realismo".

Bruyas anticipó el dinero; Courbet alquiló un lote de terreno libre en los Campos Elíseos. Obtuvo los permisos necesarios, inició la construcción y el 28 de junio el pabellón estaba abierto, con entrada sobre la Avenida Montaigne, es decir, sobre la misma calle sobre la que estaba situado el ingreso a la Exposición Universal de Bellas Artes. Por lo tanto, realmente un encuentro frontal. Por una parte la organización oficial, por otra, la primera afirmación de una organización independiente de arte. Courbet no luchaba sólo en el plano de la libertad de expresión sino también en el de las estructuras artísticas señalando un camino que, en los años sucesivos, y hasta hoy, los pintores y escultores de la oposición seguirían indefectiblemente.

Sobre la puerta del pabellón, se había fijado una inscripción: "LE REALISME — G. Courbet— Exhibition de 40 tableaux de son oeuvre— Prix d'entrée: 1 franc". ("EL REALISMO —. G. Courbet — Exhibición de 40 cuadros de su obra — Precio de la entrada: 1 franco"). Es ésta, creo, una de las primeras —si no la primera— exposición "personal" privada y con entrada paga de la historia del arte; y Courbet aseguraba algún tiempo después que obtuvo de ella lo suficiente para cubrir los gastos. Se imprimió también un catálogo, que se iniciaba con una declaración escrita por el mismo Courbet: "El atributo de realista se me impuso, así como a los hombres de 1830, se les impuso el de románticos. En ninguna época las etiquetas han dado una idea exacta de las cosas; si fuese de otro modo, las obras serían superfluas. Sin detenerme sobre la mayor o menor propiedad de una calificación que ninguno, seguramente, ha llegado a comprender hasta el fondo, me limitaré a algunas palabras de esclarecimiento para acabar con los malos entendidos". Y aquí Courbet enunciaba brevemente, una vez más, sus conceptos sobre el realismo, resumiéndolos finalmente en una sola frase: "En una palabra: hacer un arte vivo, este es mi objetivo".

En el catálogo se podía leer también, el título exacto de *El estudio*: *Alegoría real. Interior de mi estudio: una etapa de siete años en mi vida artística*. El tema de la obra era, evidentemente, el más complejo que Courbet haya pintado nunca. Según su propio método, resolvió la síntesis de aquellos años de su vida, que van del 48 al 55, sin "invenciones", es decir, sin disponer los personajes dentro de una trama que los ligase con un sentido literario o episódico. Por lo tanto, una alegoría sin alegorías. Pero, ¿de qué modo llevó a cabo una empresa de esa índole? Courbet ha apuntado todo, resueltamente como siempre, sobre la evidencia de la representación de los personajes aislados, sobre su realidad de presencia. Comenzó por pintarse a sí mismo en el centro de la obra, sentado delante de un caballete sobre el que está posado un paisaje en el que está trabajando: un paisaje de su pueblo natal; luego, a derecha e izquierda, ha colocado a los personajes que habían tenido o que tenían una importancia particular en su actividad como hombre y como pintor. A la derecha: la modelo desnuda, una pareja de admiradores burgueses, el crítico Champfleury, Bruyas, Promayet, Proudhon; cerca de la amplia ventana, dos jóvenes enamorados, al margen de la tela, Baudelaire, al que Courbet había hospedado por algún tiempo en su estudio, y del que estimaba sobre todo un texto como *La carroña*. A la izquierda: uno de esos muchachitos que se detienen encantados a mirar a un pintor cuando trabaja al aire libre; una mendiga que amamanta a un niño, acurrucada a los pies del caballete; un cazador con los perros a su lado, un segador, un excavador, dos veteranos de 1793; un proletario que, según Théophile Silvestre, representa "un obrero de la ciudad en huelga": y en efecto, está con los brazos cruzados; un usurero, un comerciante de vestidos, un sacerdote, un enterrador, un bufón y otras figuras. En realidad, Courbet no ha representado solamente "siete años de su vida artística", como reza la leyenda colocada a continuación del título del *Estudio*; ha intentado también una verdadera y real definición figurativa de las clases y de los grupos sociales de su tiempo. Tampoco faltan otros elementos, fáciles de interpretar en clave polémica. Por ejemplo, la calavera colocada sobre una copia del "Journal des Débats", uno de los periódicos que más ásperamente lo había atacado; o el sombrero emplumado, la guitarra y el puñal esparcidos en el suelo desordenadamente, como "ropas viejas" despreciadas, del guardarropa romántico. Mientras trabajaba todavía en esta obra, Courbet escribía a Bruyas: "Es la historia física y moral de mi estudio. Está toda la gente que me sirve y que participa en mi acción. Quiero titularla: primera serie, porque espero hacer pasar por mi estudio a toda la sociedad y hacer conocer así mis simpatías y mis repulsas". Esta visión está ya presente en la obra del 55 que, sin embargo, no continuó. Está claro cuáles son los personajes que repugnan a Courbet, desde el sacerdote al comerciante y cuáles son los que gozan de su simpatía, desde el campesino al obrero, a los intelectuales.

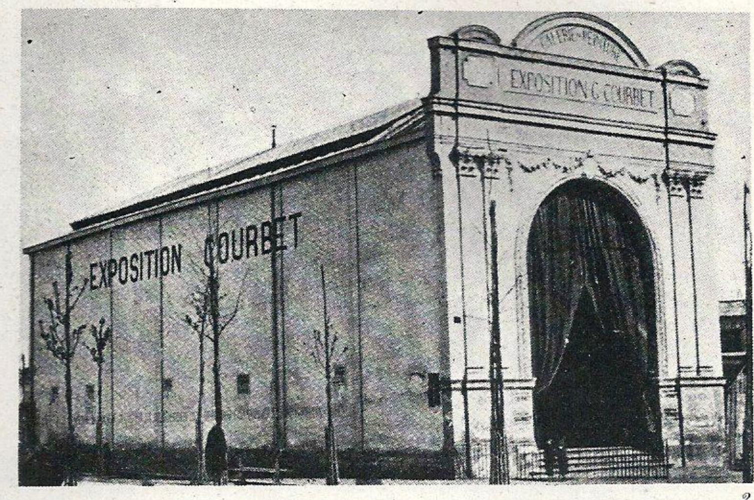
Pero con todo esto, ningún personaje está pintado para "interpretar" un papel que el artista le asigne, sino que está escrutado directamente en su carácter, en su sustancia individual. Ninguno de estos personajes es un símbolo aunque la fuerza de la interpretación sea tal, que supere todo límite de crónica. El subtítulo de *Alegoría real* es por lo tanto más que justificado.

Los quince años que siguen a la terminación del *Estudio*, son años de intensa labor creadora. Piénsese en la serie de marinas, en los paisajes rupestres y boscosos, en los retratos, en los desnudos, en las extraordinarias escenas de caza. *Las señoritas de la orilla del Sena* (1856) el *Combate de ciervos* (1861), el *Desnudo acostado* (1862), *Proudhon y sus hijos* (1865), la *Mujer con papagallo* y *La bella holandesa* (1865), *El mar* (1870) son algunos de los títulos más importantes y seguros de sus obras. Y todas las veces se repite sobre la tela el prodigio de una pintura sin perífrasis, franca, plena, con una adhesión total a la virtud objetiva del tema. La "sensación" que Courbet tiene del mundo es sin residuos; nace de una experiencia que no se contrapone a la realidad, sino que vive junto a ella sus mismos latidos. La realidad es para él, una garantía, no un obstáculo a superar. De esto proviene también su gusto por vivir, por poner a prueba su propio vigor. Indudablemente, la caza lo fascina por estas razones. Es un tipo de ejercicio que lo pone en contacto directo con la naturaleza y le da sentido a su estar vivo. Algunos de sus cuadros más bellos, dedicados a este tema, los ha pintado durante su estadía en Francfort: el *Combate de los ciervos*, el *Corzo cazado en acecho*, *La muerte del ciervo*, *La caza de los gamos*. En efecto, en Alemania pudo tomar parte en memorables batidas y asistió a espectaculares luchas de ciervos. Él mismo mató un ciervo gigante, como se desprende de una carta a Castagnary de 1859: "El día de San Silvestre me ha sucedido una aventura extraordinaria. He matado en la caza, en las montañas de Alemania, a un ciervo enorme, de doce cuernos, es decir, un ciervo de trece años. Pesaba, vaciado de su interior, doscientos setenta y cuatro libras. Vivo, en el verano, habría pesado cuatrocientas. Esta aventura ha suscitado los celos de los alemanes". He aquí por qué sus escenas de caza no son convencionales ni patéticas, sino fuertes y dramáticas. Su "ojo" ha visto al ciervo perseguido y muerto por los perros, ha visto las luchas de amor, ha visto el pelaje brillante de los gamos, la sangre coagulada sobre el pelo mórbido y chamuscado por los disparos: es el drama y la energía misma de la naturaleza lo que él ha considerado en estos bellísimos animales de los bosques. Y así ha pintado, sin piedad y sin retórica, pero con el sentimiento preciso de la vida y de la muerte.

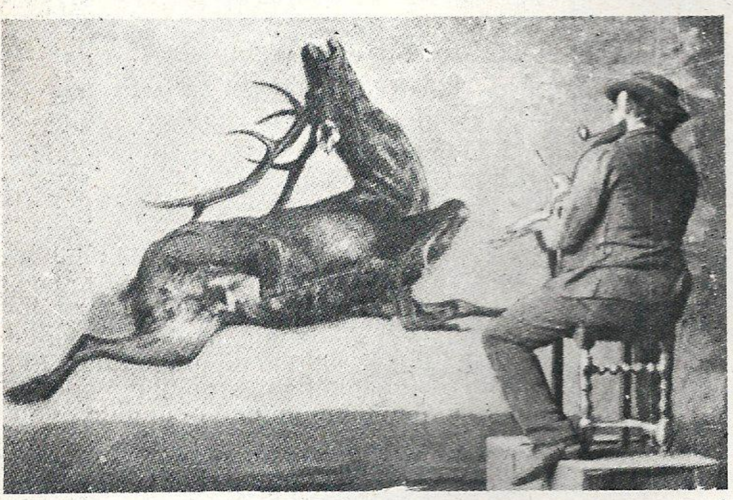
De Sedan a la Comuna: un pintor comprometido

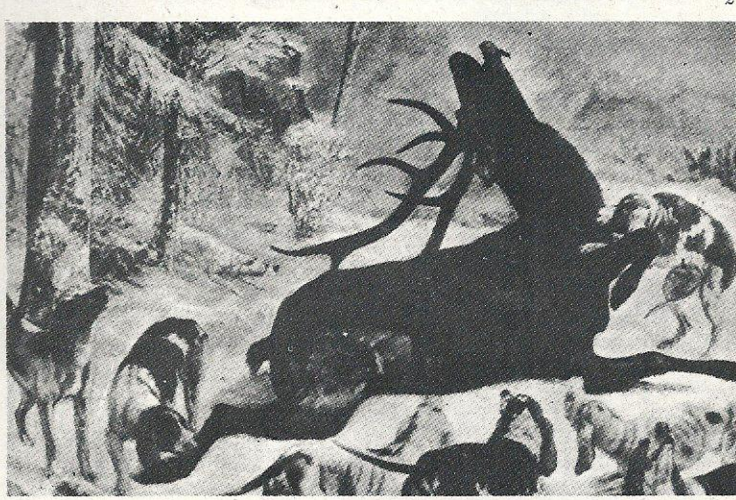
Pero no debe creerse que Courbet agotaba su concepto del arte solamente en el acto propiamente creador. Creía fuertemente —y ya hemos hecho referencia a esto—, en la relación entre arte y sociedad o, como decía su amigo Proudhon, en el "destino social del arte". La fe positivista en la idea del progreso era una idea que él había acogido


1



2


3


4

sin vacilaciones, corrigiéndola, sin embargo, con la instancia socialista de un cambio radical de la sociedad. Es, por lo tanto, en una sociedad renovada donde él veía desplegarse —modernamente— las posibilidades sociales del arte. Sainte-Beuve, en una carta de abril de 1862, refiere algunos pensamientos courbetianos muy reveladores: "He hablado el otro día con Courbet; este pintor vigoroso y sólido, tiene muchas ideas y me parece que tiene también una muy grande: la de inaugurar una pintura monumental que esté de acuerdo con la nueva sociedad... Courbet tiene la idea de hacer de las estaciones ferroviarias, nuevas iglesias para la pintura, de cubrir esas grandes paredes con miles de temas apropiados, incluso con paisajes y lugares que los viajeros se preparan a conocer, los retratos de los grandes hombres cuyo nombre está ligado a las ciudades del trayecto y otros temas pintorescos, morales, industriales, metalúrgicos; en una palabra: los santos y los milagros de la sociedad moderna". De estos últimos temas, Courbet no pintó nada, pero dentro suyo, el deseo de pintarlos debía de ser muy vivo. En efecto, ya se había propuesto con anterioridad el problema de una temática urbana que diese a su pintura un acento más inmediato de contemporaneidad.

El gran cuadro de los *Bomberos que corren al lugar del incendio*, realizado en 1851, es más que un indicio de este espíritu activo y moderno. Pero, sobre todo, es el signo, junto con el testimonio de Sainte-Beuve, de la resistencia de Courbet a aceptar los cánones oficiales; es el signo de su voluntad de ruptura con la situación de conformismo que lo rodeaba.

Después de 1860, su prestigio se había acrecentado notablemente, especialmente entre los jóvenes. El episodio de la "Escuela realista", fundada por él en 1861 a requerimiento de los jóvenes artistas que comenzaban a desertar de las academias, no es otra cosa que una confirmación fulminante de este hecho. Pero este consenso lo utiliza para llevar adelante sus ideas en el sentido más general de un debate, suscitando, ya casi con el gusto de las vanguardias, escándalos y polémicas. ¿Cómo se presentaba la nueva escuela de Courbet, en el número 83 de la Rue Nôtre-Dame-des-Champs? Castagnary describe una visita suya en compañía de dos periodistas: "Al abrir la puerta, mis compañeros y amigos vieron un espectáculo singular: erguido sobre el heno esparcido alrededor, el ojo dilatado, con el hocico negro curvado hacia la tierra, agitando la cola impaciente, vieron un buey rojo, manchado de blanco, ligado por los cuernos a un anillo de hierro asegurado fuertemente al muro. Era el modelo". Y alrededor, en silencio, los nuevos estudiantes que trabajaban en el caballete. Courbet iba de uno al otro, aconsejaba y de cuando en cuando intervenía con la espátula sobre las telas para demostrar

1. *Courbet en 1859. Fotografía.*

2. *La exposición Courbet en el Rond-Point de l'Alma en París, 1867.*

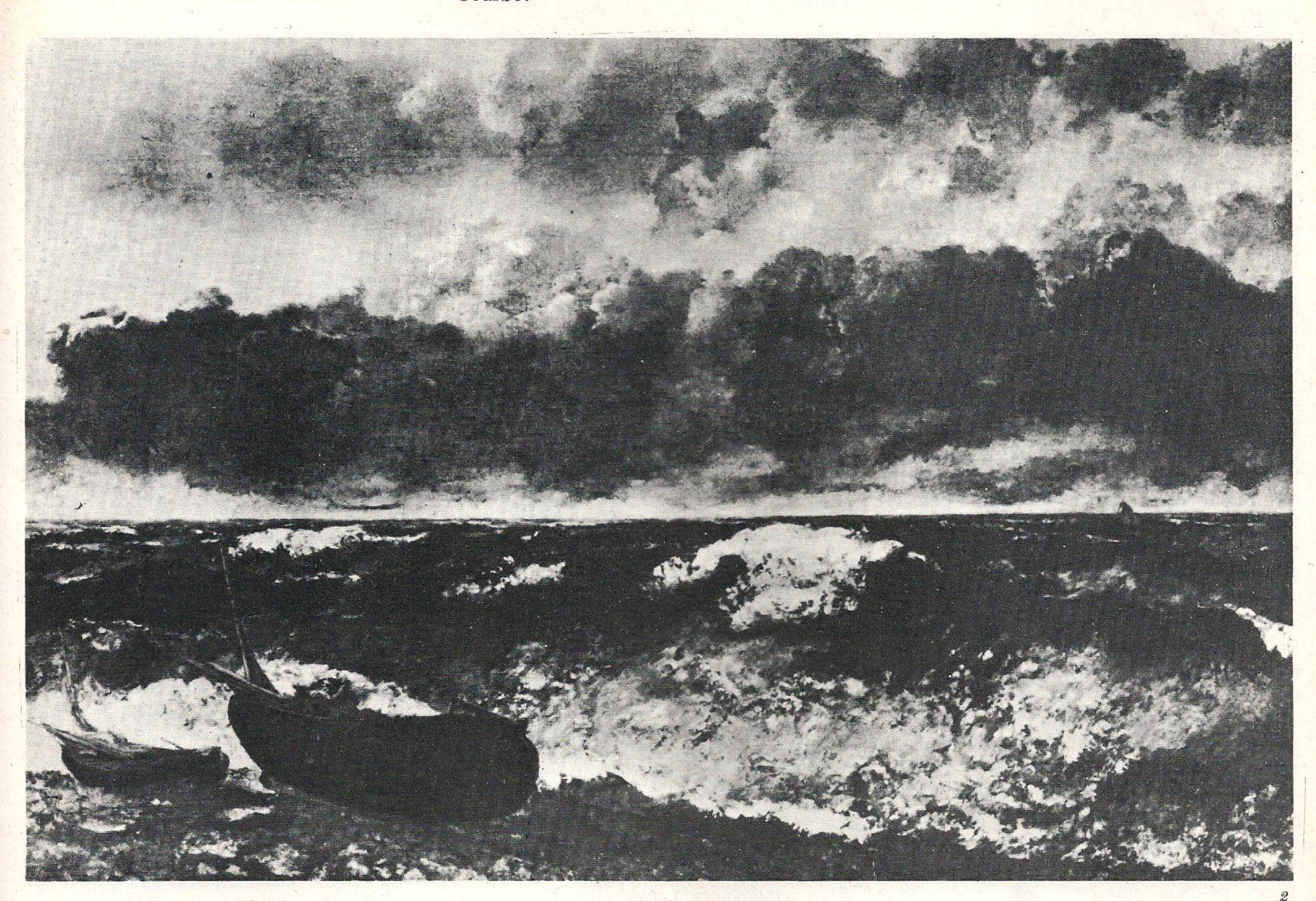
3. *Courbet pintando* La caza del ciervo, *en el Museo de Besançon. Fotografía de Carjat.*

4. La caza del ciervo, *1867, detalle. Besançon, Museo.*



Courbet

1



2

mejor. También había fijado las cuatro reglas fundamentales de la "escuela": "I: No hacer lo que yo hago. II: No hacer lo que hacen los otros. III: Si tú haces aquello que en un tiempo ha hecho Rafael, no vivirás. Suicidio. IV: Haz lo que veas, lo que sientas y lo que quieras". La virtud energética de estos consejos no puede pasar desapercibida en el cúmulo de preceptivas y lugares comunes que imperaban entonces en las Academias.

La iniciativa de Courbet no duró mucho; no podía durar por el carácter mismo de su planteamiento. Sin embargo fue útil, creó una situación de mayor libertad para los artistas y sentó las premisas para un desarrollo más abierto e independiente de la búsqueda expresiva. Pero, al mismo tiempo, exacerbó aún más a los adversarios del realismo. Courbet no abandonó la lucha, sosteniendo al realismo como expresión de las corrientes democráticas francesas. Fueron momentos de verdadera animosidad en las confrontaciones del grupo realista. Courbet fue acusado, además, de ser "un jefe de bandas socialistas". Por otra parte, también se lanzaba sobre Millet la crítica de derecha: "¡He aquí los espigadores de Millet! Detrás de estos tres espigadores, sobre un horizonte plomizo, se perciben los picos de las revueltas campesinas y los incendios del 93". En una carta a Víctor Hugo, en noviembre de 1864, Courbet denunciaba enérgicamente esta situación: "Los cerdos han querido comerse en la cuna al arte democrático; no obstante esto, este arte que avanza, se los comerá a ellos. A pesar de la opresión que pesa sobre nuestra generación, a pesar de mis amigos exiliados, hasta perseguidos con perros en el bosque de Morvan, quedamos todavía cuatro o cinco... Somos bastante fuertes; a pesar de los renegados, a pesar de la Francia de hoy y su rebaño demente, nosotros salvaremos el arte, el espíritu y la honestidad de nuestro país".

Courbet mantuvo siempre con valentía su posición independiente. Lo que dice a Alfred Bruyas en 1854, será válido para toda su vida: "Espero vivir de mi arte durante toda la vida, sin separarme nunca ni un palmo de mis principios, sin haber mentido ni por un instante a mi conciencia y no habiendo hecho nunca ni un pedacito de pintura para satisfacer a nadie". Por esta coherencia, cuando el Imperio le ofrece la cruz de la Legión de Honor con el fin de ganarlo para su causa, después de haberlo enfrentado durante tantos años, la rechaza públicamente, dando a su gesto un preciso significado político, tendiente a denunciar clamorosamente al gobierno que llevaba a Francia a la ruina: "Mis opiniones de ciudadano se oponen a que yo acepte una recompensa que viene esencialmente del orden monárquico. Esta condecoración... que me habéis adjudicado en mi ausencia, es rechazada por mis principios. Pero en

1. *Courbet. Fotografía de Carjat. París, B. N. Estampes.*

2. Mar tempestuoso, *1870. París, Museo del Louvre.*

ningún caso, por ninguna razón, la habría aceptado. Tanto menos la aceptaría hoy cuando las traiciones se multiplican por todas partes".
Este rechazo tenía lugar en la víspera de la guerra del 70. Napoleón III, para ganarse nuevamente el apoyo de la burguesía, fuertemente irritada por su despotismo y por sus errores, declaró la guerra a Prusia el 19 de julio, pensando en una victoria fácil. Dos meses después, con la derrota de Sedan, el Imperio caía. Se formó así un gobierno provisorio que tomó el nombre de "Gobierno de defensa nacional". Este acontecimiento fue acogido con entusiasmo por los intelectuales de París. En aquellos días, con la ciudad asediada, Courbet apeló a los artistas alemanes para que se pusiera fin a la guerra. "Dejad vuestros cañones Krupp, los fundiremos junto con los nuestros; el último cañón, con la boca en alto, coronado por el gorro frigio, colocado sobre un pedestal en la plaza Vendôme, será nuestra columna, la nuestra y la vuestra... La diosa de la libertad, como una vez coronara al dios Marte, colgará de los flancos de los cañones guirnaldas de racimos, de espigas y de flores de lúpulos". Son semanas de intensa actividad. Nombrado presidente de la superintendencia general de los museos nacionales, Courbet organiza la protección contra los proyectiles de la artillería enemiga. El 14 de setiembre formula una petición para abatir la columna Vendôme, petición que será votada por la Comisión de los artistas, de la que forman parte, entre otros, Daumier, Millet, Dalou: "La Columna Vendôme es un monumento que carece de todo valor artístico, tendiente a perpetuar en su expresión, las ideas de guerra y de conquista propias de una dinastía imperial, ideas totalmente contrarias a los sentimientos de una nación republicana".
Sin embargo, bien pronto el "Gobierno de la defensa nacional" se reveló como un gobierno de "traición nacional"; negoció secretamente la paz con Bismarck, envió deliberadamente a la masacre a los obreros, no distribuyó los víveres, eligió presidente del gobierno al monárquico Thiers, y en la noche del 17 de mayo, lanzó las tropas oficiales contra la Guardia Nacional constituida por los obreros. En esa noche, el París popular salió a las plazas, se defendió y luchó hasta que el ejército de Thiers se retiró a Versailles. La tarde del 18, sobre los edificios del Consejo y del ministerio de guerra, ondeaban ya las banderas rojas. Diez días después se proclamaba la Comuna, el primer gobierno proletario de la historia.
Naturalmente, Courbet no podía dejar de estar con la Comuna: "Heme aquí —escribía a su familia— metido hasta el cuello en la política, por voluntad del pueblo de París: presidente de la Federación de los artistas, miembro de la Comuna, delegado ante el municipio y ante la Instrucción Pública... Me levanto, desayuno, presido reuniones durante doce horas por día. Comienzo a tener la cabeza como una pera cocida. Y sin embargo, estoy encantado, a pesar de toda la fatiga por comprender asuntos a los cuales no estoy acostumbrado. París es un verdadero paraíso: ni policía ni tonterías. París avanza sola, como sobre ruedas". Y era verdad. En París habían terminado hasta los robos y los homicidios. El célebre músico Bizet que no se había adherido a la Comuna, escribía en una carta: "El 'Journal Officiel' de Versailles miente mil veces cuando habla de rapiñas. Los comuneros no han tomado ni un alfiler. Son muy disciplinados y el que roba es fusilado".

La Federación de los artistas fue fundada sobre todo por iniciativa del poeta Pottier, que después, en los días de la represión de Versailles, escribirá "La Internacional", y de Courbet. El 5 de abril Courbet lanzó un llamado a los artistas parisienses, convocándolos para el día 13 en el gran anfiteatro de la facultad de medicina: "Hoy me dirijo a los artistas, me dirijo a su inteligencia, a su sentimiento, a su conocimiento. París los ha alimentado como una madre y les ha dado el talento que poseen. En esta hora, los artistas deben, con todo esfuerzo (es un deber de honor), concurrir a la reconstitución de un estado moral y al restablecimiento de las artes, que son su gloria". De la reunión participaron 400 artistas, un número realmente notable, aunque entre ellos se debe distinguir una categoría particular de artistas-artesanos. En el curso de la sesión se aprobó un "manifiesto", en el que podían leerse, entre otras, estas frases: "Los artistas de París que adhieren a los principios de la Comuna, se constituyen en Federación. Este convenio de todas las inteligencias artísticas tendrá por base: la libre expansión del arte, independiente de toda tutela oficial y de todo privilegio; la igualdad entre los miembros de la federación; la independencia y la dignidad de cada artista, que los artistas mismos defenderán por medio de la creación de un comité electo por sufragio universal entre todos ellos. Este comité fortificará los lazos de solidaridad y realizará la unidad de acción". Y más adelante: "Este gobierno del mundo de las artes, formado por los artistas, tiene por misión: la conservación de las obras del pasado; valorizar e iluminar todos los elementos del presente; la regeneración del porvenir por medio de la enseñanza". El "manifiesto" prevé, además, la construcción de "grandes salas para conferencias sobre estética y filosofía del arte", y al mismo tiempo, la creación de un periódico cultural de información y debate, "L'Officiel des Arts": "progresista, independiente, digno y sincero".

Entre los miembros electos del Comité de la Federación de los artistas, se encontraban los nombres de Bonvin, Corot, Courbet, Daumier, Manet, Dalou, Moreau-Vauthier, André Gill. Pero no debe pensarse que, entre los intelectuales, adhirieron a la Comuna solamente los artistas. Hubo también una extensa adhesión por parte de periodistas, médicos, ingenieros, profesores, científicos, literatos y poetas. De estos últimos, basta recordar a Verlaine, responsable de la oficina de publicaciones de la Comuna y a Rimbaud: los ardientes versos que ambos dedicaron a la Comuna son las pruebas más vivas de la participación que tuvieron los intelectuales en aquel histórico acontecimiento:

Jeanne-Marie tiene manos fuertes
manos oscuras que el estío curtió.

Una faena populachera
las oscureció como un seno de ayer.
¡El dorso de estas manos es el lugar
que besa todo rebelde arrogante!

Ellas han palidecido maravillosas,
en la plenitud del sol de amor colmado
sobre el bronce de las ametralladoras
a través de París sublevado.

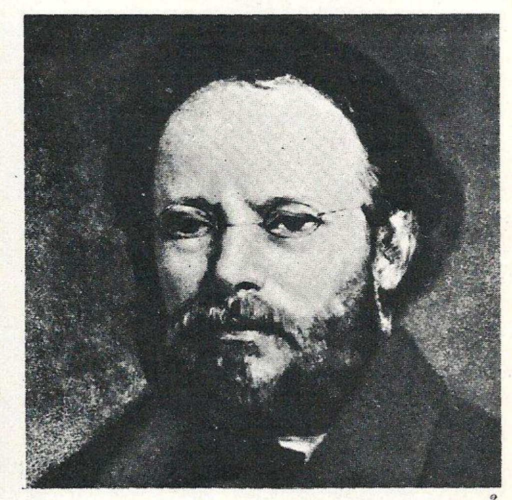
Así cantaba Rimbaud en aquellos días, pero el episodio de la Comuna fue breve: Thiers y Bismarck se pusieron de acuerdo. Bismarck permitió a las tropas de Versailles atravesar las líneas prusianas y atacar a París desde el suroeste. El 21 de mayo se inició la lucha dentro de la ciudad: los comuneros lucharon valientemente contra las fuerzas enemigas, muy superiores en número. Hasta las mujeres y los niños combatieron en los cuarteles obreros. Fue una semana de heroísmo. El 28 de mayo caía la última barricada del cuartel proletario de la Rue Ramponau.
El terror contrarrevolucionario fue despiadado: treinta mil hombres fueron fusilados, cuarenta mil deportados. Courbet fue arrestado el 7 de junio: "Me han despojado, arruinado, difamado, arrastrado por las calles de París y de Versailles, cubierto de injurias y vulgaridades. He andado en las celulares que hacen perder la razón y la fuerza física. He dormido en el suelo, amontonado con delincuentes comunes en lugares inmundos, arrastrado de una prisión a otra, en los hospitales junto a los moribundos, en los vehículos carcelarios, en agujeros estrechos donde el cuerpo no logra entrar, con el fusil o con el revólver en la sien durante cuatro meses. Pero, ¡ay de mí!, no estoy solo. Somos doscientos mil entre muertos y vivos. Señores, mujeres del pueblo, niños de distintas edades, hasta lactantes, sin contar los niños abandonados que vagan por París sin padre ni madre, aprisionados por millares todos los días. Desde que el mundo existe, nunca se ha visto sobre la tierra algo similar: no se ha visto en ningún pueblo, en ninguna historia, en ningún tiempo, una masacre similar, una venganza como ésta".
Esta carta a una amiga fue escrita desde la prisión de Sainte-Pélagie. En el proceso compareció junto con algunos miembros del Comité central de la Comuna y allí se com-



1

1. Los trenes parlamentarios *o* El terror de la bandera roja. *Litografía de Daumier. Regresando a Versailles en el tren y viendo agitarse la banderita roja de los ferroviarios, el delegado de Thiers piensa inmediatamente en los comuneros y exclama horrorizado: "¿Cómo, han llegado también aquí?"*

2. Litografía de Daumier.



3



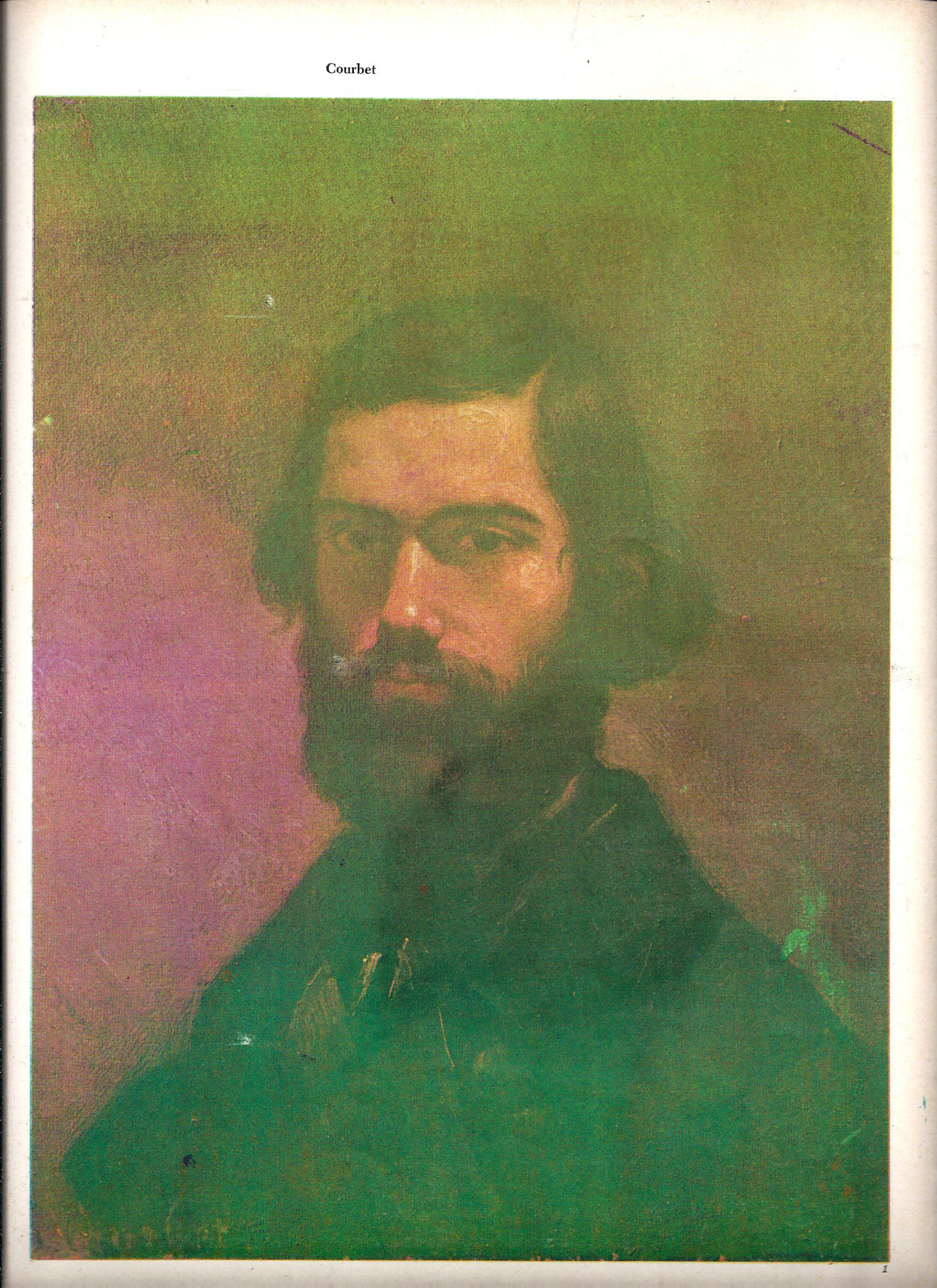
2



4

3. Courbet, Retrato de P.J. Proudhon. *Colección de la señora Henneguy, hija de Proudhon.*

4. Courbet, La barricada, *dibujo para "Le Salut Public", el diario fundado por Baudelaire en 1848.*



2

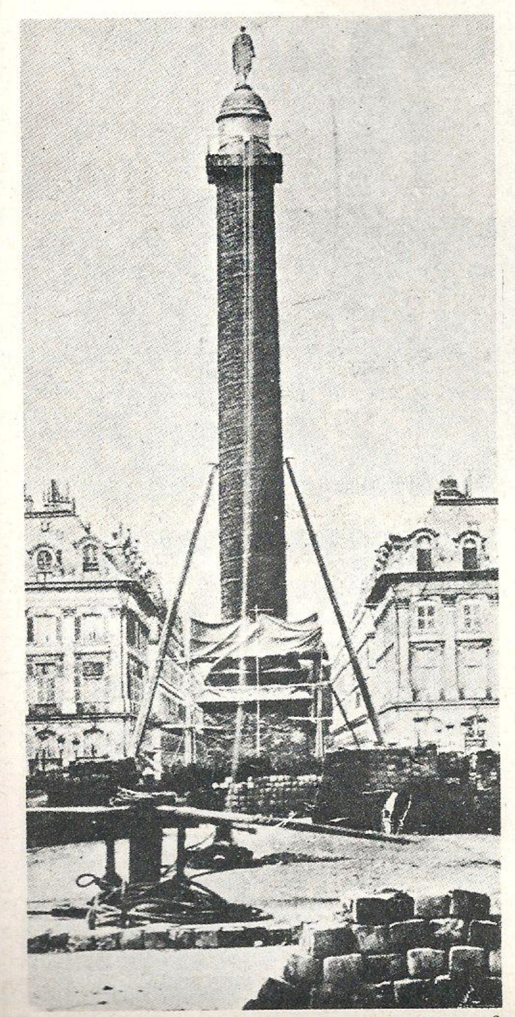
1. *Courbet,* Retrato de Jules Vallès. *París, Museo Carnavalet.*

2. Guerra civil, *litografía de Manet sobre el tema de la Comuna. París, Museo Carnavalet.*

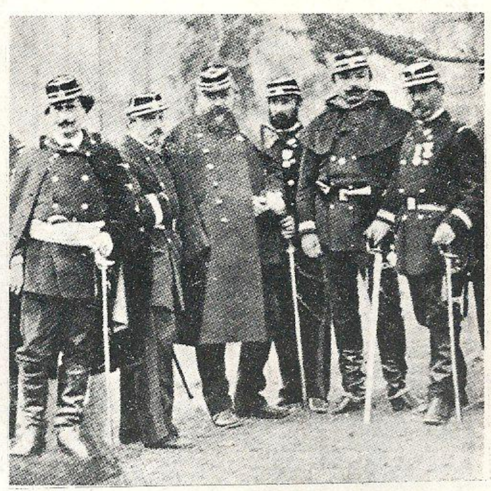
3. *La Columna Vendôme, pocos momentos antes de ser derribada.*

4. *Courbet, lugarteniente de estado mayor del batallón 45, en una fotografía de 1870.*

5. *Courbet en una caricatura de inspiración versallesca de Berall en "Le Grelot": Enrique IV y Luis XIV, presentan a Courbet "la humilde petición de los hombres de bronce de París, que piden que no se los funda".*



3



4



5

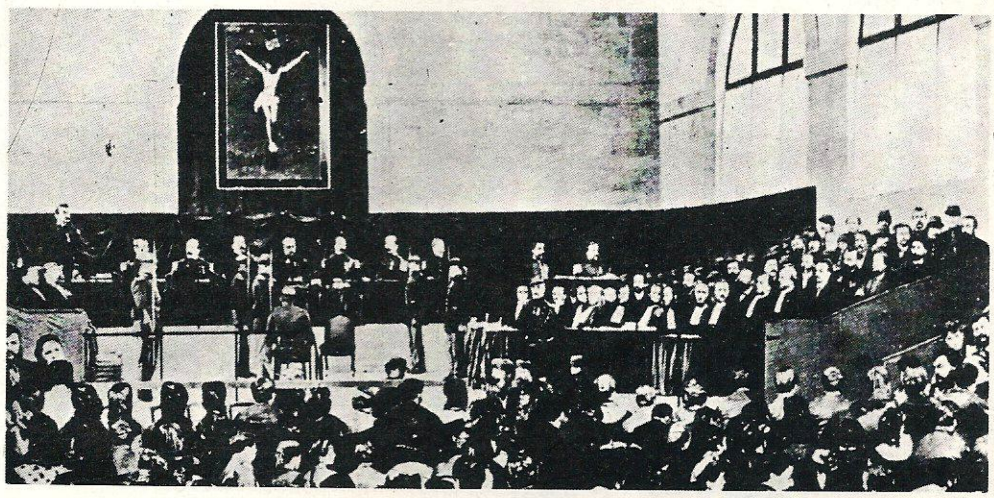
1

1. Courbet en su celda en Sainte-Pélagie. Dibujo de Courbet. París, Museo del Louvre, carnet RF 29235.

2. Una sesión del tercer consejo de guerra en Versailles para juzgar a los miembros de la comuna. Entre los acusados está Courbet. Fotografía.

3. Courbet en su celda. Dibujo de Armand Gautier. Col. privada.

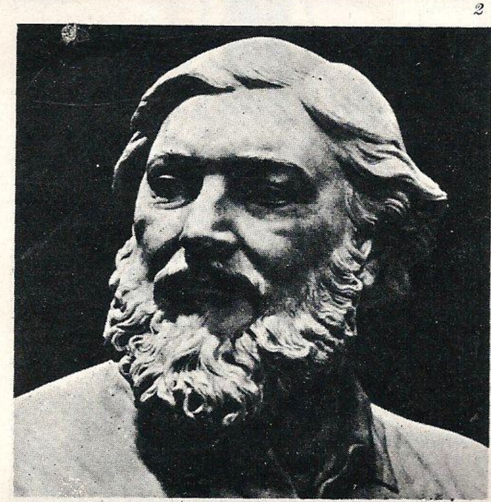
4. Gustave Courbet. Detalle de un busto de Daloy. Besançon, Museo.



2



3



4

portó con dignidad y firmeza. Para confirmar esta posición tenemos un manuscrito del mismo Courbet, puesto a la venta hace algunos años por el librero parisiense Pierre Bérés y publicado por Louis Aragon en 1952. Se trata de una exposición —casi toda en tercera persona—, escrita probablemente para el abogado que debía preparar su defensa personal, de los acontecimientos vividos durante el período de la Comuna y de sus ideas al respecto. Aunque faltan algunas líneas —sacadas quizás por el mismo abogado— en las que debía expresarse algún juicio favorable a la Comuna, el documento señala, más de una vez, las convicciones que habían llevado a Courbet a una elección tan decisiva: "Siento horror por el exterminio actual, siento por los ejecutores un profundo desprecio; en su furia, yo veo su debilidad, su pobreza mental. Estos innobles verdugos, estos bellacos, estos tipos vulgares, quieren quedarse solos para tener razón; estos vividores, aristocráticos sin concepciones elevadas, se apoderan de la existencia destruyendo y esclavizando a los débiles, desembarazándose de aquellos a los que no pueden socorrer; así el triunfo de estos tristes asesinos aumenta su terror y ellos aplacan sus remordimientos centuplicando sus crímenes; la gentuza inconciente que le sirve de instrumento, en sus instintos feroces, ciega destructora, se cava con las propias manos un abismo del que no escapará sino con su muerte y la de los suyos . . . ¡Un nuevo Nerón ha aparecido! Después de haber hecho quemar París, ha cumplido su sueño: destruir al pueblo y al obrero".

Las persecuciones y el exilio

También este pasaje en primera persona debía estar destinado al abogado, ya que la palabra "fin" en el manuscrito, está colocada antes de este párrafo. La sentencia fue pronunciada el 2 de setiembre de 1871. Courbet fue condenado "¡por complicidad en la destrucción de monumentos"! La pena fue de 6 meses de cárcel y 500 francos de multa. Pero la persecución no había terminado. Entre tanto, en Ornans, habían saqueado su estudio y lo que era todavía una ofensa más profunda, el consejo municipal había decidido la remoción, de la fuente del pueblo, de su estatua *Le pecheur aux chavots*. Ningún obrero ni operario aceptó la tarea de la remoción. El intendente tuvo que pasar la orden a los gendarmes. Pero cuando la autoridad y los gendarmes llegaron a la plaza, tuvieron una sorpresa: el pequeño pescador estaba recubierto de flores, de guirnaldas y siemprevivas. Era un espontáneo homenaje popular, y si el episodio fue conocido por Courbet, lo habrá confortado, por lo menos en parte, de todo el odio que en aquéllos días se le adosaba. En prisión llegó a hacer algunos dibujos, pintó algunas naturalezas muertas y su *Autorretrato*; pero lo que hubiera querido pintar era París, su vasta extensión de techos, de casas, de iglesias, semejantes a las "olas tempestuosas del océano". Pero hubiera sido necesario un permiso para subir a la parte superior del edificio carcelario y este permiso le fue negado. ¿En qué pensaba Courbet, soñando con este tema? ¿Quería quizás honrar a ese París, que pocos meses antes había sido como un mar en tempestad? También Víctor Hugo, dirigiéndose al gobierno de Versailles, que quería "castigar" a París, recurría a la imagen del mar:

¿Castigar qué? ¿A París? París quiere ser libre . . . —Como no se puede castigar al océano así no se puede castigar a París, porque en su profundidad, en su transparencia— se ve a la inmensa Europa que tiene por corazón a Francia.

Una vez libre, después de haber pasado algunos meses en una clínica de Neuilly, Courbet regresa a Ornans. Ha envejecido, ha sufrido una operación y ha aumentado en vez de disminuir la hostilidad contra él. Sin embargo comienza a pintar, entre otras, la serie admirable de *Trote*, cuya obra maestra quizás se encuentra en el Museo de Zürich.

Luego, el 30 de mayo, la Asamblea Nacional decide reconstruir la Columna Vendôme, cargándole a él los gastos. El 24 de junio, una ordenanza del "Estado de Francia" establece el secuestro de todos sus bienes —dinero, títulos, muebles, cuadros, objetos— para garantizar una suma de quinientos mil francos-oro: el equivalente a la cifra determinada provisoriamente para la reconstrucción de la Columna. Nuevos interrogatorios, nuevas afrentas y persecuciones. Courbet ya no tiene paz y la vida en Francia se le torna imposible. Se ha convertido en el chivo emisario de un acto que en realidad no ha cometido, ya que en él no tuvo ninguna participación directa. En efecto, el decreto que ordenaba derribar la Columna Vendôme fue votado once días antes de que Courbet fuese nombrado miembro de la Comuna. Por lo tanto, la condena no tenía ningún fundamento legal y Courbet la rechaza justamente, sin rechazar por eso la responsabilidad moral del hecho. Aún en el 76 escribía: "Creo haber demostrado que materialmente yo no fui responsable de la destrucción de la Columna. Pero, ¿soy responsable de ello, moralmente? Sí, pero en la misma medida que miles de ciudadanos a los que no se les puede reprochar su falta de patriotismo ni de inteligencia. No me corresponde a mí juzgar a la Comuna. De ello se encargará la posteridad. Yo me limitaré a hablar de la Columna y a decir por qué acepto mi parte de responsabilidad moral en su destrucción, como tantos otros aceptan su parte de responsabilidad en reedificarla. Sí, esta parte la acepto plenamente. El móvil que nos guió no es de los que hacen enrojecer. Este móvil no fue otro que el odio por la gloria de la que los prusianos hacían un vergonzoso espectáculo, frente a la Francia ensangrentada y humillada".

La condena fue solamente una venganza. Courbet ya no podía soportar las ofensas y las afrentas y así, aconsejado también por sus amigos más fieles, pasó los límites y se trasladó a Suiza. El 27 de setiembre de 1873 se asilaba en La Tour-de Peilz, bajo Vevey. Su última residencia fue una casa de pescadores, en una vieja localidad llamada Buen Puerto. Aquí, a la orilla del lago, su tiempo transcurría pintando o recibiendo amigos, entre los que había muchos comuneros desterrados. Hizo el retrato de algunos, como por ejemplo, el del polemista Rochefort, que hacía poco tiempo había logrado escapar de Nueva Caledonia, donde habían sido confinados la mayoría de los comuneros. En Suiza, Courbet retornó a la naturaleza: un torrente de montaña, el ángulo de un lago, un bosque nevado, le resucitaban las mejores energías de otros tiempos. Pero sus males empeoraban y la nostalgia de Francia, de sus paseos amados, de sus viejos y queridos amigos, lo atormentaban continuamente. Esperaba siempre el juicio definitivo del tribunal. Esperaba intensamente una atenuación favorable de la condena. La sentencia llegó, finalmente, pero era mucho más grave de lo que determinaba la primera orden; en efecto, la cifra a pagar era mucho más alta. Courbet protestó, pidió una transacción. Lo que obtuvo fue solamente un prorrateo de la cifra: diez mil francos al año. Haciendo cuentas, se necesitarían treinta y dos años para librarse completamente de las consecuencias de aquel infame proceso. ¿Cuándo hubiera podido regresar a su patria? Courbet tenía cincuenta y seis años.

La condena era por lo tanto una condena perpetua. La noticia lo lanzó a un estado de desesperación. Un muchacho del pueblo que le hacía algunos servicios, narró más tarde un dramático episodio de su profunda crisis: "Toma todos mis cuadros y ve a quemarlos a la orilla del lago", le ordenó Courbet. Eran cerca de sesenta. "Eran de diversos tamaños y en su mayor parte estaban terminados y firmados. Y él, desde lo alto de la terraza, quiso asistir al holocausto". Parecía que ya no podría reponerse de esta crisis; también su pintura se vio afectada por ella y sufrió sus efectos.

Luego, en mayo de 1877, una buena noticia: el tribunal civil del Sena había modificado la sentencia.

Courbet debía pagar solamente 5.000 francos en cinco años. Con la sentencia se suprimía también cualquier otro procedimiento policial. Courbet podía, por lo tanto, regresar inmediatamente a Francia. Fue realmente un gran día aquel en que la noticia llegó a Buen Puerto. La confianza renacía. Courbet pensaba que en Francia hasta sus males desaparecerían. Pero la noticia había llegado demasiado tarde: la hidropesía, la cirrosis del hígado y el edema de las piernas habían empeorado y lo ha-



1



2

3



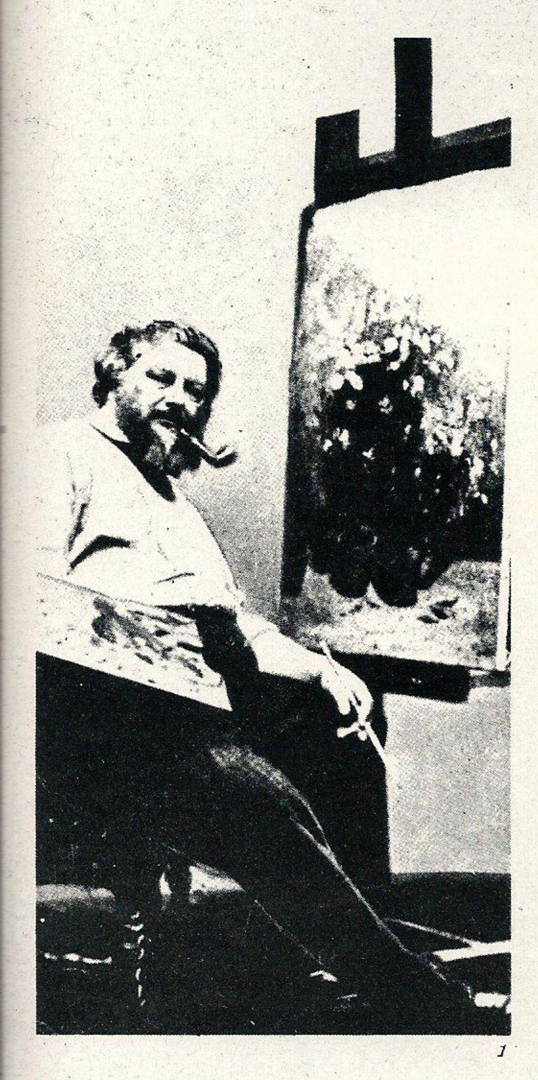
4

1, 2. Una mujer sobre las barricadas *y* Ejecución sumaria de una mujer. *Dibujos de Auguste Renoir referidos a la represión versallesca contra los comuneros. Col. Mlle. Guérinet.*

3. Una ejecución, *dibujo de Courbet. París, Museo del Louvre, carnet RF 29235.*

4. *El muro de los Federados en el cementerio de Père-Lachaise de París.*

1. *Gustave Courbet. Fotografía.*



1

bían reducido a un gravísimo estado. Tuvo que renunciar a partir. Ahora pasaba los días mirando el lago, con un dolor infinito en los ojos. La mañana del 31 de diciembre de 1877, moría. Su anciano padre, llegado de Ornans, no quiso que se le hiciera una máscara: "En casa tenemos ya sus retratos", dijo.

El 3 de enero, se realizaron las exequias. Desde Lausana, desde Ginebra, desde Chaux de Fonds, desde Friburgo, desde Neuchâtel, llegaron a Tour-de Peilz los proscriptos de la Comuna. El féretro, cubierto de flores, fue llevado en andas. Turbado por una viva emoción, Rochefort no pudo pronunciar las palabras de la última despedida. Fue Arthur Arnould, también él dirigente de la Comuna, quien habló brevemente con palabras enérgicas y apasionadas. Pero quizás las palabras más bellas en la muerte de Courbet, supo decirlas desde Londres, donde había encontrado refugio, condenado a muerte en rebeldía, Jules Vallès, el novelista de *El insurgente*. Su necrológica salió tres días después del funeral, firmada con el seudónimo de Jean La Rue, en las páginas del "Reveil" de París: "Aquel que ha pintado *Las hilanderas, Picapedreros, El funeral en Ornans*, debía pasarse inevitablemente —el día en que hubiera sido necesario elegir— del lado del trabajo, la miseria, la calle. Después de todo. ¡No lo lamentemos! . . . Ha atravesado las grandes corrientes, se ha lanzado al océano de la multitud, ha sentido latir, con trueno de cañón, el corazón del pueblo y ha terminado sus días en medio de la naturaleza, entre los árboles, respirando los perfumes que habían embriagado su juventud, bajo un cielo que no ha sido ennegrecido por el humo de las masacres, pero que, quizás esta misma tarde, incendiado por el sol del poniente, extenderá sobre la casa de su muerte, una gran bandera roja". Estas han sido las vicisitudes artísticas y humanas de Courbet. ¿Es posible, por lo tanto, dividir sus valores, separar de su pintura las ideas y las pasiones de su vida? La necrológica de Vallès, en su apasionada drasticidad, responde a la pregunta con un juicio histórica y críticamente fundado.

Courbet intuyó, afrontó y vivió una serie de problemas quemantes, de urgente actualidad que, después de él, debieron plantearse numerosos artistas, al encontrarse en situaciones análogas o al tener que soportar análogas persecuciones y condenas. Se cuenta que Cézanne, cada vez que alguien, en el transcurso de una conversación, nombraba a Courbet, se descubría. La anécdota es significativa. No solo había señalado el camino al impresionismo, sino a toda la concepción de un arte independiente, capaz de actuar en la oposición y de defender su propia libertad. Se puede decir que la ruptura y la lucha contra la hipocresía o la neutralidad de las corrientes artísticas oficiales, comienza resueltamente con Courbet, para continuar hasta las vanguardias contemporáneas. También desde este punto de vista, fue un protagonista en primera persona. Pero todo esto no es sino la consecuencia de la fuerza y de la persuasión más íntima de su pintura, en la que, ideas, sentimientos y propósitos, se resolvieron sin residuos superfluos: una pintura, como se ha dicho, que restituye al hombre, y sólo a él, su grandeza. A noventa años de su muerte, es este el mejor elogio que todavía hoy se pueda hacer al arte de Courbet.

Bibliografía

T. Silvestre, *Histoire des Artistes. Les artistes français. Courbet.* París, Blanchard, 1865.
M. Buchon, *Recueil de dissertations sur le Réalisme.* Neuchâtel, 1856.
Champfleury, *Le Réalisme. "Sur M. Courbet".* París, Librairie Nouvelle, 1857.
Champfleury, *Grandes figures d'hier et d'aujourd' hui. "Courbet".* París, Poulet-Malassis, 1861.
Castagnary, *Les Livres Propos. "Courbet: son Atelier; ses Théories".* París, La Croix, 1864.
P.-J. Proudhon, *Du Principe de l'Art et de sa destination sociale.* París, Garnier, 1865.
E. Zola, *Mes Haines.* París, Charpentier, 1866.
C. Baudelaire, *Curiosités esthétiques.* París, Michel Lévy, 1868.
Castagnary, *Catalogue des Oeuvres de G. Courbet.* París, 1881.
Castagnary, *G. Courbet et la Colonne Vendôme.* París, Dentu, 1883.
J. Péladan, *G. Courbet, "L'Artiste"*, vol. 2, 1884.
Estignart, *G. Courbet, sa Vie et ses Oeuvres.* Besançon, Delagrange, 1896.
Castagnary, *Fragments d'un livre sur Courbet.* "Gazette des Beaux Arts", vol. 1 (1911) y vol. 2 (1912).
Ch. Léger, *Courbet selon les Caricatures et les Images.* París, 1920.
P. Courthion, *Courbet.* París, Floury, 1931.
Ch. Léger, *Courbet et son temps.* París, Les Editions Universelles, 1948.
P. Courthion y P. Cailler, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis.* Genève, Pierre Cailler Editéur, 1948.
P. Mac Orlan, *Courbet.* París, Editions du Dimanche, 1951.
L. Aragon, *L'exemple de Courbet.* París, Cercle d'Arts, 1952.
M. De Micheli y E. Treccani, *Il realismo, lettere e scritti di G. Courbet.* Milán, 1954.

Para usted, para sus hijos, para su hogar

BIBLIOTECA BASICA UNIVERSAL

Las obras y los autores más importantes de todas las épocas y todos los países.

Las más destacadas obras y antologías poéticas

Grandes antologías de cuentos

Las mejores novelas

Las obras fundamentales del teatro universal

Un plan de lecturas ordenado y completo para toda la familia.





Estos son

Los cuentos del Chiribitil

Para los chiquitos que quieren
que les cuenten cuentos.
Para que se los lean papá y mamá.
Para que lean solos los que ya van
aprendiendo a leer.
Para soñar con cosas
muy grandes y muy chiquitas,
con animales familiares y lejanos,
con otros chicos
a los que les pasan cosas.
Para conocer un poco más el mundo.



1. Los príncipes verdes
2. La carta de Tilín
3. El mono doctor
4. El espejito de la montaña
5. El señor Viento Otto
6. Alegrita y doña Chicharra
7. Chiquirriqui cruza la selva misionera
8. Nicolodo viaja al País de la Cocina
9. Los zapatos voladores
10. El pajarito remendado
11. El pequeño héroe de Harlem
12. Así nació Nicolodo
13. El salón vacío
14. El osito y su mamá
15. El molinillo mágico
16. Vuela, Mariquita
17. Don Hilario
18. Jacinto
19. La gran fiesta del Otoño
20. El gallito
21. Viaje al País de los Cuentos
22. ¿Dónde estás, Carabás?
23. Gatomiáu
24. Los juguetes
25. Tío Juan
26. El espantapájaros
27. El reloj de la torre
28. Rara historia de un diente
29. ¿Qué hora es?
30. Los grillos de la montaña celeste



Nº 150 al 146 $ 800.-
Nº 145 al 1 $ 1.000.-